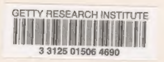
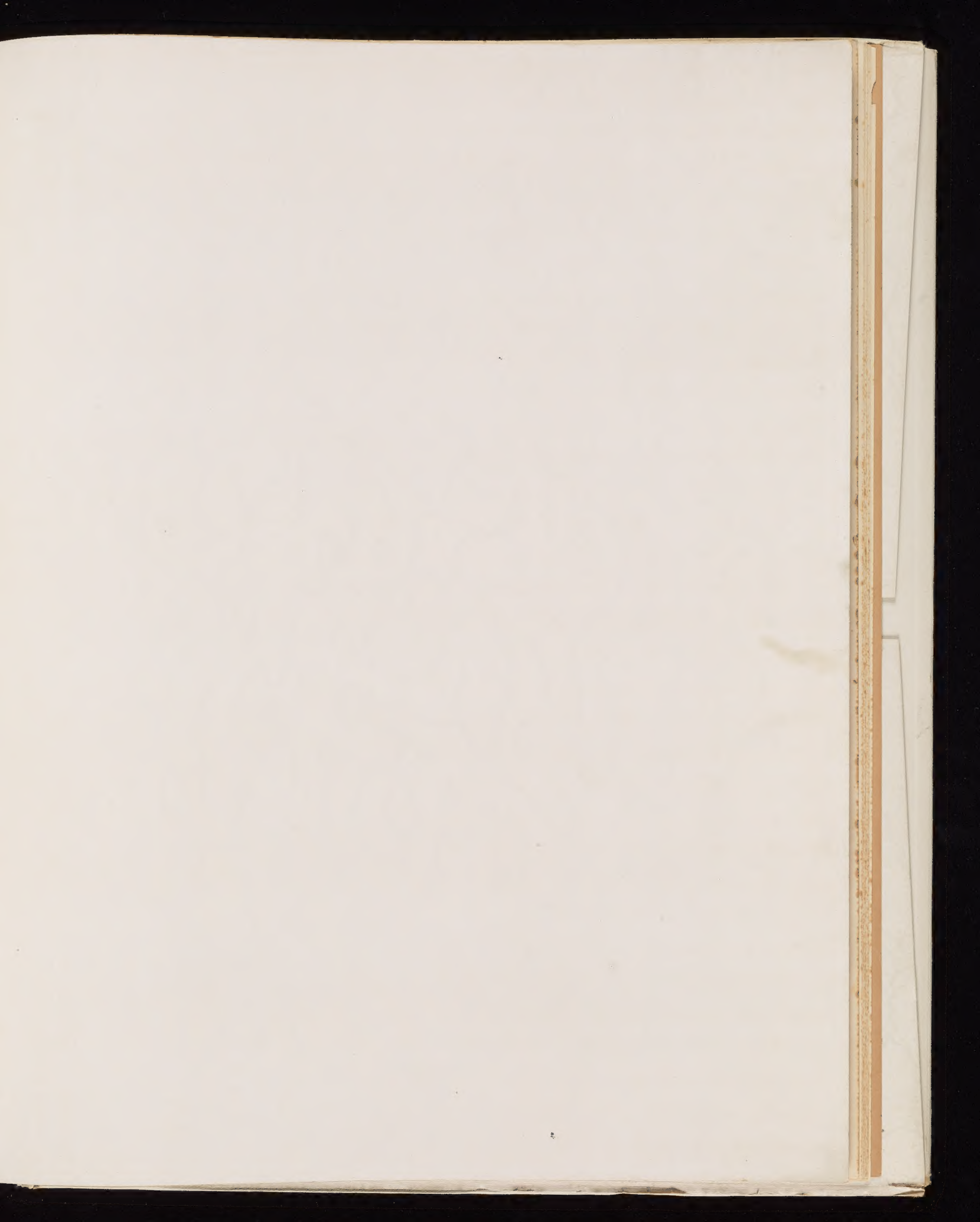
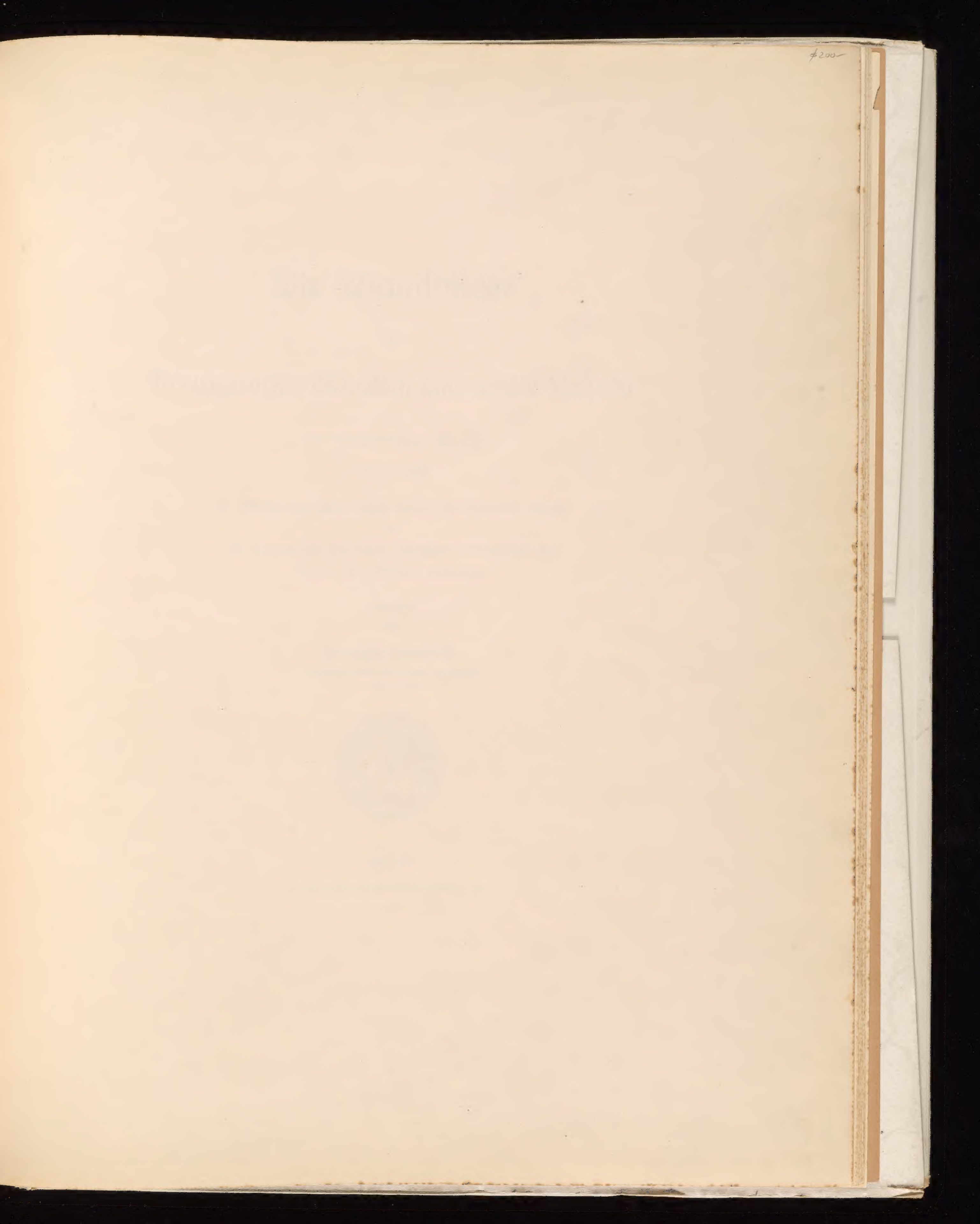
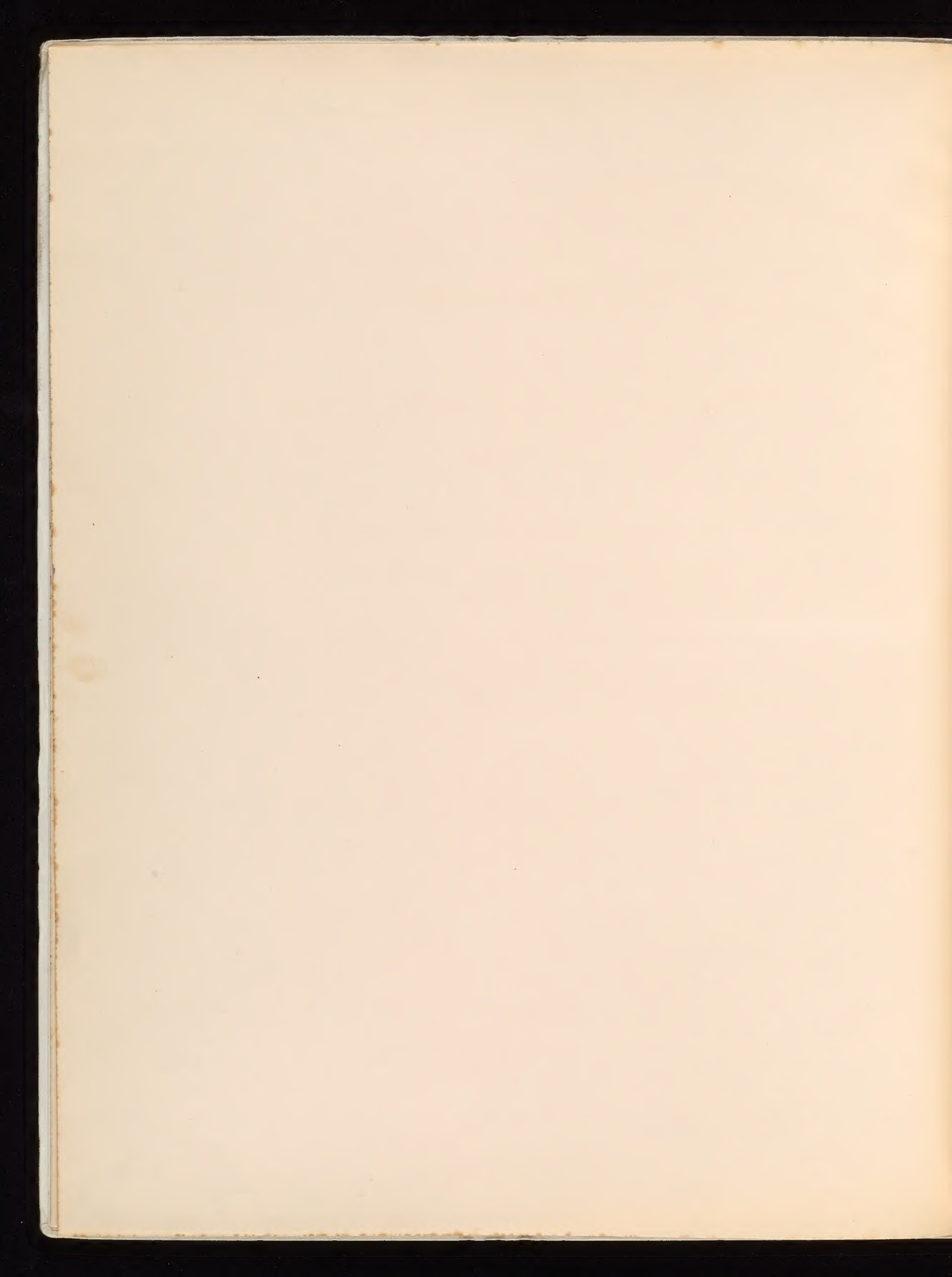
Die Wandbilder des Kreuzganges der alten Universität Leipzig











Die Wandbilder

des

Kreuzganges der alten Universität Leipzig

nach Durchzeichnungen über den

Originalen

im Auftrage des Akademischen Senates der Universität Leipzig

und

mit Genehmigung des Königl. Sächsischen Ministeriums des Kultus und öffentlichen Unterrichts

veröffentlicht

von

Theodor Schreiber

o. Mitglied der Kgl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften.



Leipzig 1909

In Kommission bei Meisenbach Riffarth & Co.



Abbildung a. Das Mittelpaulinum von Osten. (Nach Aquarell von Geisler.) Original im Rentamt der Universität Leipzig.

Die Universität Leipzig wird durch das bevorstehende Jubelfest ihres 500jährigen Bestehens erinnert an das ehrwürdige Dominikanerkloster, welches sie im Jahre 1543 bezog, als ihr nach Einführung der Reformation von Herzog Moritz die verwaisten Räume überwiesen wurden, in denen sie bis in die jüngste Zeit, bis zu dem im Jahre 1893 beginnenden Universitäts-Neubau, sich wohnlich eingerichtet hatte. Mehr als drei Jahrhunderte trennen die Gründung des Klosters von seiner Umwandlung in eine akademische Lehrstätte. Gelehrte Studien hatten schon die geistlichen Herren des Klosters mit Vorliebe getrieben. Daß sie auch den bildenden Künsten gehuldigt haben, war nur aus Überresten ihres Kirchenschmuckes bekannt. Ganz in Vergessenheit geraten war aber die Ausmalung ihres Kreuzganges mit ausgedehnten Wandbildern, die eben zu der Zeit verschwanden, als die Universität von dem Kloster Besitz ergriff. In den Acta rectorum (p. 256, 259) findet sich nur ein kurzer Hinweis auf eines der Hauptbilder, sonst weder hier noch in anderer Litteratur eine Erwähnung dieser Wandmalereien, trotzdem sie in Konzeption und Durchführung zu den bedeutendsten Leistungen ihrer Zeit gerechnet werden dürfen. Dagegen berichten dieselben Akten um so ausführlicher, welche Veränderungen vor sich gingen, als der energische Rektor Caspar Borner Kirche und Kloster für den neuen Zweck herzurichten unternahm, einen Bibliotheksbau über dem Kreuzgang im Januar 1544 begann und im folgenden Jahre auch zur Renovierung der Kirche überging. Hier wurde mit dem kostbaren Schatz an Kleinodien, an Altären und Statuen gründlich aufgeräumt, der Lettner entfernt, das Chorgestühl verbrannt und zum Schluß alles „auch in der Höhe,, soweit man hinaufreichen konnte“ schön geweißt. Demselben Streben nach Sauberkeit sind offenbar — es wird darüber in den Akten kein Wort verloren — die Malereien des Kreuzganges zum Opfer gefallen. Mit Befriedigung meldet Borner (pag. 264): tota deformitas intus ac foris lituris ac dealbationibus pulchre mutata. Unmittelbar darauf fand die Einweihung der Kirche durch Martin Luther statt. Endlich, im Februar 1546, war die Säuberung des ganzen Paulinums (purgatio totius Paulini) vollendet. Man wird heutigentags vielleicht milder über die Bilderstürmerei Caspar Borners urteilen, wenn man bedenkt, wie rasch die wieder aufgedeckten Wandgemälde in unserer Zeit unter dem Einfluß der Witterung und der Feuchtigkeit der Wände zum Teil fast unkenntlich geworden sind. Unter dem Schutz der Tünche haben sie friedlich jahrhundertelang geschlummert, bis die Stunde kam, welche sie dem Tageslicht zurückgab.

Auffindung und Restauration der Wandgemälde.

Die Auffindung der Wandbilder des Pauliner Kreuzgangs geschah durch Zufall im Juli 1836. Folgen wir dem Berichte eines Augenzeugen, des Direktors der damals noch über dem Kreuzgang befindlichen Universitätsbibliothek E. G. Gersdorf, welcher erzählt: „Als in Folge bedeutender, in dem Gebäude vorgenommener Veränderungen auch das Gewölbe und die Wände dieses Ganges von neuem übertüncht werden sollten, indem die bisherige, dick aufliegende Tünche abgestoßen wurde, traten an der Wand rechts von der Stadtseite her Freskogemälde hervor, von deren Vorhandensein niemand bis dahin auch nur die leiseste Ahnung gehabt hatte. Das sofort mehrseitig erwachte, lebendige Interesse an diesen Malereien bestimmte den Universitäts-Baudirektor, Herrn Professor Geutebrück, die beabsichtigte Übertünchung bis auf weiteres auszusetzen.

Eine weitere Untersuchung, ob und welchen Wert die noch vorhandenen Überreste für die Kunstgeschichte haben möchten, ward von dem Verfasser dieses Berichtes eingeleitet und zunächst nach vorsichtiger Befeuchtung der Wand der aufliegende Kalk, soweit möglich, mit einem Messer entfernt". Die Fortsetzung der Aufdeckungen unterblieb jedoch, als ein aus den Herren H. Passavant, Julius Schnorr von Carolsfeld und A. Schrader bestehendes Sachverständigen-Kollegium am 19. Juli erklärt hatte, daß die Wandbilderreste keiner Herstellung fähig wären. Wie viel damals zum Vorschein gekommen war, ist nicht bekannt. Näheres über eines der aufgedeckten Bilder (den Katharinenzyklus) erfahren wir erst 14 Jahre später aus einem von demselben Berichterstatter Gersdorf in der Deutschen Gesellschaft zu Leipzig am 11. November 1850 gehaltenen Vortrag, der in dem „Deutschen Kunstblatt", Jahrgang I. (1850) abgedruckt worden ist.

Die Bilder dieses Zyklus, erzählt der Vortragende, erwiesen sich als die am besten erhaltenen. Die Verleger des „Deutschen Kunstblattes" glaubten sich ein Verdienst zu erwerben, indem sie, da eine Restauration dieser Gemälde nicht wohl möglich erschien, ihre Erhaltung wenigstens durch eine „wohlgelungene und treue Kopie" zu bewerkstelligen versuchten. Die Figuren wurden „mit mühsamem Fleiß von Herrn Patzschke kopiert und mit Sorgfalt verkleinert". Der Erfolg war leider ein sehr geringer. Waren schon die Überschriften „soweit sie zu entziffern noch möglich war" in der Kopie eingestandenermaßen nicht ohne Versehen wiedergegeben worden, so hatte der Zeichner auch in den Einzelheiten der Darstellungen nur ein mäßiges Geschick der Nachbildung bewiesen. Gerade dieser Katharinen-Zyklus war noch bis zuletzt, als der Abbruch erfolgte, so gut erhalten, daß es schwer begreiflich ist, wie das oberste Feld von Gersdorf und dem Zeichner so völlig mißverstanden werden konnte. Der erstere glaubte darin „die Bekehrung der Heiligen" zur Darstellung gebracht zu sehen und versichert, daß „von der Überschrift nichts mit einiger Sicherheit zu erkennen sei", während sie später mit dem größten Teil aller schriftlichen Erläuterungen wieder gut lesbar geworden war. Auch die Jahreszahl 1517 im obersten Streifen der Bildüberschriften fehlt in der Patzschkeschen Kopie, die also ebenso, wie Gersdorfs Text, für künftige Untersuchungen nicht mehr in Betracht kommen kann.

Dieses Urteil gilt erst recht für die zweite, in Buntdruck ausgeführte Tafel, die dem Aufsatz Gersdorfs beigefügt ist. Es ist „die Kopie eines noch leidlich erhaltenen Stückes aus einem in ungleich größerem Maßstabe ausgeführten Wandgemälde desselben Kreuzganges, einem Gemälde, dessen Inhalt und Bedeutung unbekannt ist". Die Beigabe dieser Tafel erfolgte, um zu zeigen, „wie jene Maler ihre Farben benutzten". Es heißt dann weiter: „blau, rot und gelb waren die vorwaltenden Farben in der Darstellung der Legende von der heiligen Katharina". Aber gerade diese Farbenkopie aus einem Gemälde „unbekannten Inhalts" — es ist ein Stück der linken unteren Ecke des großen Kreuzigungsbildes, dessen schlechte Erhaltung bei der letzten gründlichen Reinigung vor dem Abbruch kaum noch bestimmte Farbtöne erkennen ließ, ist sehr viel farbenreicher, als nach jener Charakteristik der Tonskala des Katharinenbildes zu erwarten wäre. Auch in der Zeichnung entspricht die Kopie der zweiten Tafel nicht dem Original. Wiedergegeben ist das Christkind auf der Schulter des Christophorus und zwei darüber befindliche Frauen.

Die Leidenszeit der so lange von der Tünche geschützten Wandbilder hatte mit diesen Untersuchungen erst begonnen. Es wird berichtet, daß kurz nachdem Geutebrück 1864 sein Amt als Universitäts-Baudirektor niedergelegt hatte, die wieder sichtbar gewordenen Gemälde bis auf zwei „und zwar die mindestwertvollen" trotz allen Widerspruchs von seiten Gersdorfs und anderer Verteidiger aufs neue unter der Tünche begraben wurden. Sie sollten jedoch alsbald eine neue Auferstehung erfahren, als die „Artistische Sektion" des Ende 1867 gegründeten Vereins für die Geschichte Leipzigs ihr Interesse den Pauliner Gemälden zuwandte und ihren Vorsitzenden, Dr. Oskar Mothes, sowie die Maler W. Deimling und Christian Zucchi beauftragte, die Wandbilder zu untersuchen und sich über sie gutachtlich zu äußern.

Nach Mosers Darstellung (Das Leipziger Dominikanerkloster und seine Wandgemälde, pag. 12 f.) fanden sie, daß die Bilder zunächst mit einem Gipsanstrich — wie sie annahmen im Jahre 1544 — überdeckt und daß später die Wände wiederholt übertüncht und teilweise mit ganz neuem Abputz versehen worden waren. Nur ein Feld, die Kreuzigung enthaltend, hatte Caspar Borner ihrer Meinung nach geschont und sogar auffrischen lassen. Dabei hatte man den Kopf des unbußfertigen Schächers mit kleinen Teufelsgestalten in Wasserfarbe umgeben, die ihn mit scharfen Krallen zwickten und peinigten. Einer

dieser Unholde zog dem sterbenden Verbrecher die Seele gleich einem Bande aus dem Halse. Es wurde auch festgestellt, daß die Malereien keine Fresken, sondern enkaustische oder eingebrannte Wachsmalereien seien.

Diese Voruntersuchung gab dem Leiter der „Artistischen Sektion“, dem als Baumeister und Kunstschriftsteller zu Ehren und Ansehen gelangten Dr. Oskar Mothes, den Anlaß, bei der Universitätsbehörde die Erlaubnis zur Freilegung und Restaurierung der Wandbilder einzuholen. Als sie erteilt worden, ging Mothes mit seinen Freunden im Sommer 1868 — zunächst ohne eine finanzielle Beihilfe zu beanspruchen — frisch ans Werk. Eine später am östlichen Ende des Kreuzganges angebrachte Inschrift nannte als Mitarbeiter: die Architekten Mothes und Otto Moser, die Maler Chr. Zucchi und W. Deimling, die Zeichner W. Heine und C. Römer, den Dekorationsmaler Maladinski und den Xylographen Jahrmargt. Es war eine höchst umfangreiche Arbeit, welche die kleine Freiwilligenschaar begonnen hatte, denn die zu restaurierende Wandfläche maß allein auf der Ostseite 70 Fuß Länge bei 14 Fuß Höhe und war durch die Rippen des Gewölbes in sieben Hauptfelder geteilt. Auf die Dauer wären die Anforderungen einer solchen Aufgabe über die noch geringfügigen Mittel des jungen Vereins für die Geschichte Leipzigs gegangen, wenn nicht die Munifizenz König Johanns von Sachsen, der am 27. Februar 1869 die Herstellungsarbeiten besichtigte, dazu Bewilligungen seitens des Kultusministeriums und Beiträge einer Gruppe von Leipziger Kunstfreunden den opferwilligen Künstlern, welche für ihre persönlichen Leistungen eine Honorierung weder beansprucht noch erhalten haben, reichlichere Mittel zur Verfügung gestellt hätten. So konnte die Bloßlegung der übrigen Wandgemälde und der Gewölbedekorationen in der Zeit vom 13. Mai bis 3. November 1870 zu Ende geführt werden. Es verdient hervorgehoben zu werden, daß die Restauratoren wiederholt auf das bestimmteste versichern, es habe ihnen am Herzen gelegen, die Herstellung mit größter Gewissenhaftigkeit und „unter aller Enthaltung von Zutatsgelüsten und ähnlichem“ auszuführen. Ihre Absicht war, die ursprünglichen Malereien wieder zu restaurieren und die nachträglichen, ihrer Angabe nach mehrmals vorgenommenen Übermalungen möglichst zu entfernen. „Diese, ziemlich pietätslosen Veränderungen“ — sagt ein offenbar von Baurat Mothes geschriebener Bericht des Leipziger Tageblattes vom 23. April 1893 — „ließen sich fast durchgängig dadurch auffinden, daß die älteren Konturen in den Putz eingeritzt waren. Durch Ätzen mit Säuren und dergleichen gelang es, die übrigen Teile dieser Übermalung meistens wegzubringen, und die alten Malereien wieder zu restaurieren.“

In diesem Zustande der Auffrischung erfreuten die Pauliner Wandbilder jahrelang die Leipziger, den Kreuzgang passierenden Bürger, sie pflegten auch alltäglich von Scharen promenierender Studenten umlagert zu sein — war doch ein Erfrischungsraum ihnen gegenüber eingerichtet worden. Aber nur wenige mochten ahnen, welche kunst- und stadtgeschichtlichen Dokumente die Bilder in sich bargen, und welches Geschick ihnen bevorstand. Das Schicksal kam am Anfang der neunziger Jahre, als der Plan eines Neubaues der Universität, damit auch der Entfernung der alten Klostergebäude, zur Reife gedieh. Als der Untergang der Hallen mit ihren Bildern besiegelt schien, trieb das Interesse an diesen Zeugen ehrwürdiger Klosterkunst den Herausgeber dieser Publikation dazu an, den Versuch einer Rettung der Bilder, wenigstens in der Form einer Nachbildung, und, wenn möglich, auch durch Absägung der besser erhaltenen Teile anzuregen. Ein dahin gerichteter Antrag fand bei dem Königl. Sächsischen Ministerium des Kultus und öffentlichen Unterrichts geneigte Aufnahme und Förderung. Da der Abbruch des Kreuzganges nahe bevorstand und das Ende desselben kontraktlich festgelegt war, mußten die Arbeiten der Durchzeichnung mit tunlichster Beschleunigung vorgenommen werden. Zwei junge Schüler der Kunst-Akademie, die Herren E. Schrader und K. Schreyer, erwarben sich das Verdienst, die mühevolle, auch körperlich anstrengende Übertragung der Gemälde auf Pauspapier in 1082 Arbeitsstunden zu bewältigen. Gleichzeitig bemühte sich ein Leipziger Kunstfreund, Herr E. Schulze-Tackert, von den Wandbildern auch photographische Aufnahmen zu gewinnen, freilich mit sehr geringem Erfolg, da die Originale durch Schmutz und Schimmelbildung zuletzt arg gelitten hatten. Von diesen Photographien, die kaum etwas von den Einzelheiten der Bilder erkennen lassen, hat Cornelius Gurlitt in seiner beschreibenden Darstellung der Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Leipzig drei Proben auf Tafel XXIX und XXX mitgeteilt. Der eben genannte Kunstfreund hatte von den Unternehmern des Abbruchs der Klostergebäude auch die Erlaubnis erlangt, eines der dem Untergange geweihten Wandbilder auf eigene Kosten abzusägen. Auf Veranlassung der Baubehörde wurde dann bei anderen Bildern dasselbe Verfahren vorgenommen, zum Teil auch die Loslösung der Bilder durch Abmeißeln der Rückwände bewerkstelligt. Die Abnahme der umfänglichsten Gemälde — z. B. der Kreuzigung — konnte nur in der Weise

geschehen, daß die Vollbilder in zwei Stücke zerlegt und zwischen ihnen eine breite Rinne herausgeschlagen wurde zum Einlegen eines das oberste Bildstück tragenden Holzbalkens. Dadurch ist in diesen Darstellungen ein horizontaler Streifen vernichtet worden, wovon die Pausen zum Teil (wie eben bei der Kreuzigung) eine Andeutung geben. Die abgesägten Bilderstücke wurden eine Zeit lang in einem Schuppen auf dem Areale der neuen Universität aufbewahrt, später samt dem Schulze-Tackertschen Bilde in der Universitäts-Bibliothek untergebracht. Am 11. Dezember 1892 wurden die Durchzeichnungen der Wandbilder des damals bereits abgebrochenen Paulinums von dem Verfasser dieser Zeilen Ihren Majestäten dem König Albert und der Königin Carola vorgeführt und durch einen Vortrag erläutert.

Vorbereitung der Publikation.

Der Gedanke einer Herausgabe der Wandbilderpausen entsprang der Erwägung, daß jede Untersuchung über den kunst- und ortsgeschichtlich so merkwürdigen Zyklus dieser Gemälde ausgehen müsse von den Durchzeichnungen, da die erhaltenen Originale — auch nach einer an sich sehr schwierigen Herstellung — nur noch einen Teil der ehemals vorhanden gewesenen Malereien repräsentieren. Fraglich war nur, ob der Zustand der Pausen eine mechanische Vervielfältigung erlauben würde. Die auf großen Leinwandflächen aufgeklebten Durchzeichnungen befanden sich bei einer Prüfung im Sommer 1908 in einem Zustande, welcher unmittelbare Reproduktion vollkommen auszuschließen schien. Das gefirnißte Pauspapier war beim Zusammenrollen der großen Leinwandflächen, vielleicht auch schon beim Aufziehen, wellig geworden. Es zeigten sich unzählige kleine Falten und Verschiebungen losgelöster Teile. Der zum Aufkleben benutzte Kleister war vielfach schmutzig grau geworden, der Firnis nachgedunkelt. Es blieben zwei Möglichkeiten eine Wiedergabe zustande zu bringen: entweder die verdorbenen Kopien durch neue Durchzeichnungen zu ersetzen, oder sie durch eine komplizierte Reinigung reproduktionsfähig zu machen. Dem ersteren Weg stand das Bedenken entgegen, daß bei einer Wiederholung die Treue der Nachbildung zweifellos leiden mußte. So wurde dem zweiten Verfahren der Vorzug gegeben. Es mußten verschiedene Versuche angestellt werden, erst mit Aufhellen der vergilbten Papier-Oberfläche, und als dies zu keinem Resultat führte, mit Abweichen der einzelnen Blätter, Reinigen derselben auf Vorder- und Rückseite, Glätten und wieder Aufkleben auf neuer Leinwand. Manche Blätterverschiebungen, die bei dem erstmaligen Aufziehen der Durchzeichnungen im Jahre 1893 der Kürze der Zeit wegen nicht zu vermeiden gewesen waren, konnten nun beseitigt werden. Die höchst mühsame Arbeit dieser Herrichtung der Durchzeichnungen hat in den geschickten Händen des Herrn Buchbindermeisters Katzsch gelegen. Es war außerdem nötig, die nur zur Verdeutlichung dienende, die Silhouetten der Figuren trennende Bemalung, von welcher die die Pausen anfertigenden Akademie-Schüler hin und wider Proben gegeben hatten, in den Kopieen einheitlich durchzuführen. Dies ist Herrn Maler Ernst Kraus, Lehrer an der städtischen Gewerbeschule, und Herrn Wilhelm Loy anvertraut gewesen. Beide Herren haben sich ihrer Aufgabe mit rühmenswerter Hingebung und Gewissenhaftigkeit unterzogen. In manchen Bildern mußten, um den Zusammenhang der Zeichnung wiederherzustellen, die zum Teil stark verblaßten Konturen nachgezogen und verstärkt werden. Aus alledem ergibt sich, daß die Pausen nicht den Anspruch erheben dürfen, die Wandgemälde stilgetreu und in jedem einzelnen Zuge sachlich exakt wiederzugeben. Wenn man die Schwierigkeit der Aufgabe berücksichtigt, welche schon bei der ersten Anfertigung der Durchzeichnungen bestand, wenn man sich vergegenwärtigt, daß es galt durch ein Lucido-Papier von nicht immer feinster Qualität halbverlöschte Wandbilder zu kopieren, deren Linien in dem ungenügend erleuchteten Kreuzgang oft nur mit Mühe erkennbar waren, durch Schmutz, Nachdunkeln und neuere Beschädigungen überdies stark gelitten hatten, so wird man zugeben, daß die Kopien zwar in vielen Fällen den Wert einer getreuen Abschrift nicht verloren haben werden, in anderen aber nicht mehr als eine Verdeutlichung des Gefüges der Darstellungen, eine Übersicht der Komposition geben können.

Trotz dieser Einschränkung der Verwendbarkeit für wissenschaftliche Untersuchungen bleibt ihnen eine nicht zu unterschätzende Bedeutung insofern, als sie die einzigen vollständigen Reproduktionen der Wandbilder, d. h. ihres Zustandes aus der Zeit unmittelbar vor dem Abbruch des Kreuzgangs sind. Durch Aussägen sind nur einige Gemälde in dem damals noch erhaltenen Umfang gerettet worden, von anderen größere oder kleinere Teile. Diese, jetzt in den Kellerräumen der Universitäts-Bibliothek vorläufig aufbewahrten Originale werden hoffentlich sich für eine Untersuchung des ursprünglichen

Zustandes der Malereien und der nachträglich ausgeführten Übermalungen eignen. Sie allein werden die Prüfung der kunstgeschichtlichen Stellung, vor allem der Entstehungszeit der Gemälde ermöglichen. Für solche, der Zukunft vorbehaltene Forschungen kann die vorliegende Publikation nur als Vorbereitung dienen. Sie will die Kenntnis eines der umfänglichsten Denkmäler Leipziger Mönchskunst in der Heimat wieder aufleben lassen und in die Ferne tragen, ohne es zu versuchen, zu den früher schon von Gurlitt, Kurzwelly und anderen angeregten Streitfragen Stellung zu nehmen. Nur die Originale selbst können eine Handhabe bieten, den Schleier zu lüften, der über die Entstehung der Wandbilder des Leipziger Paulinums noch immer ausgebreitet ist. Aber schon jetzt haben sie ihre werbende Kraft bewiesen, indem sie den alten Kämpfern für ihre Erhaltung neue Freunde hinzugewonnen haben. So sei es zum Schlusse gestattet, ehrerbietigen Dank auszusprechen dem Königlichen Ministerium des Kultus und öffentlichen Unterrichts und dem Akademischen Senat der Universität, welche dieser Publikation ihr Wohlwollen zugewendet haben, und diesen Dank insbesondere zu richten an Herrn Wirkl. Geh. Rat Prof. Dr. Wach, Exc., sowie an Herrn Kommerzienrat Heinrich Toelle in Niederschlema, dessen Fürsorge das Erscheinen des Werkes ermöglicht hat.

Litteratur.

Friedrich Zarncke, Acta rectorum, p. 256, 259, 264.

E. G. Gersdorf, Die Wandgemälde im Kreuzgang des Paulinums zu Leipzig. Auszug aus einem in der „Deutschen Gesellschaft“ zu Leipzig am 11. Nov. 1850 gehaltenen Vortrag. Deutsches Kunstblatt. Herausgegeben von Friedrich Eggers I. 1850 p. 388 f., 405 f.

G. W. Geyser, Geschichte der Malerei in Leipzig von frühester Zeit bis zum Jahre 1813. Leipzig 1858, p. 6 ff. Vgl. Naumanns Archiv für die zeichnenden Künste, Bd. III, p. 65 ff.

Otto Moser, Das Leipziger Dominikanerkloster und seine Wandgemälde. Leipzig 1872. Separatabdruck a. d. „Wissenschaftlichen Beilage der Leipziger Zeitung“

Th. Schreiber, Vortrag über die Wandgemälde im Paulinum: Leipziger Tageblatt 1892, 13. Dezember (Bericht von C. J. Kurzwelly).

Cornelius Gurlitt, Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. Heft 17: Stadt Leipzig. Dresden 1895. p. 221 ff.

ders. Die Wandgemälde des Paulinums in Leipzig: Wissenschaftliche Beilage der Leipziger Zeitung 1895, Nr. 119.

A. Kurzwelly, vgl. Gurlitt, Beschreibende Darstellung usw., p. 235 f.

Abkürzungen: (G) = Gurlitt, Beschreibende Darstellung. (M) = Moser, Das Leipziger Dominikanerkloster.



Abb. b. Eingang zum Sommer-Refectorium.
(Nach dem Gemälde von Eugen Urban.)



Abb. c Blick aus dem Nebengang auf Feld IV des Hauptganges.
(Nach dem Gemälde von Eugen Urban.)

Tafel I (Feld II).

Legende der hl. Katharina von Alexandrien.

Höhe der Bildfläche 3,90 m, Breite am unteren Rand 3,60 m.

Dieser und der angrenzende Bilderzyklus der hl. Barbara sind nach einheitlichem Schema angelegt und von derselben Hand ausgeführt. Die Spitze des Bogenfeldes enthält beide Male eine abgesonderte, mit dem darunter befindlichen Zyklus inhaltlich nicht zusammenhängende Darstellung. Die Zyklen selbst bestehen aus je neun Bildern, die in drei Reihen von je drei Bildern übereinander geordnet sind. Über jedem Bilde erläutert eine gereimte Inschrift den Gegenstand der Darstellung.

1. Das oberste Bild zeigt in reich entwickelter Landschaft drei Figuren, einen stehenden Dominikanermönch (nach Gurlitt „eine Dominikanerin"), der ein Madonnenbild der knienden Katharina überreicht, hinter ihr die stehende Mutter der Heiligen. Es ist wohl der Maler des Wandbildes zu verstehen, der sein Werk in dieser symbolischen Form seiner Schutzpatronin weiht. Das Bild, oberwärts abgerundet, läßt deutlich erkennen, wie die das Christkind auf dem rechten Arm tragende Gottesmutter ihre linke Hand über den Rand des Bildes hinaus der Heiligen entgegenstreckt (nach Moser, p. 16 um ihr einen Ring darzubieten). Die Landschaft schildert links von dem Mönch ein hinter Bäumen sichtbar werdendes Haus (das Kloster?), rechts und in der Mitte einen sich im Hintergrunde verlierenden Fluß mit Schwänen. Moser spricht noch von einer „durch die Aussetzung des Gewölbes zur Hälfte zerstörten Figur", von der die Pause nichts erkennen läßt.

Unter der Spitze des Bogens steht die Inschrift

O Santa Katherina grata virgo
Ora pro me ad Mariam virginem S.
A. domini mill. ccclxxxv.

über der Mutter der hl. Katharina

Mater S. Kath.

2. Links kniet in einem dreifenstrigen Saal Kaiser Maxentius mit gefalteten Händen, hinter ihm steht ein Hoherpriester mit dem Opferlamm auf dem Arm und ein Diener mit Spitzmütze. Rechts steht Katharina mit erregter Gebärde ihren Worten Nachdruck verleihend. Vor ihr am Boden eine Katze und auf einer Säule das Götzenbild, ein Kriegsgott mit Fahne und Schild (Bogen?)

Darüber der Spruch:

St Katherina den Keiser straft mit harte wortē
Darumb er den apgothen seyn opfer thet opfern.

3. Katharina, an den Händen gefesselt, wird in einem runden Turm gefangen gehalten. Vor dem vergitterten Fenster erscheint ein Engel um ihr Trost zu spenden. Rechts auf felsiger Höhe eine Burg.

Legende: Der engel hatt katherinam warzekyndenn
Wy sy dye doctores würde überbyndenn 1517

4. Innenraum mit drei Fenstern. Im Hintergrund verteilen sich die Doctores stehend und sitzend, letztere haben aufgeschlagene Bücher im Schoß. Neben ihnen steht der Kaiser mit seinem spitzmützigen Diener. In der rechten Ecke des Bildes ein Hund. Dem Kaiser und den Doktoren gegenüber steht Katharina.

Legende: S. Katherina so suptil hat gelehret
Das sich alle doctores zum Glauben bekehret.

5. Die Verbrennung der bekehrten Doktoren. Sie stehen, von der Heiligen zum Ausharren ermahnt, hinter dem Scheiterhaufen, auf welchem zwei von den gläubigen Gelehrten den Feuertod erleiden. Einer von den Schergen schürt die Flammen, der andere trägt Holzscheite herbei. Rechts der Kaiser im Ornat mit Krone und Szepter, hinter ihm seine Gemahlin und ein Diener.

Legende: Weyl dy doctores ym gelauben seyn bestendik blybenn
Haben sy frolich den todt des feuers erlydenn.

6. Szene in einem dreifenstrigen Hof, aus dem am linken Bildrande ein Tor ins Freie führt. An einer Säule spätgotischer Art ist mit Hülfe eines Klobens die an den Händen gefesselte Katharina aufgehängt. Sie wird von zwei Henkersknechten mit Skorpionen gegeißelt. Rechts der Kaiser mit seinem das Szepter nachtragenden Gefolgsmann.

Legende: Sant Katherina dy teuffel voracht unde nicht wolde bethen an
Darumb der Keiser sy lyß auffhangen unde schteuppen myt scorpion.

7. Durch die Kraft des heiligen Geistes, der in Gestalt einer Taube auf die Heilige zufliegt, ist das Gitterfenster ihres Kerkerturms geöffnet worden. Sie reicht der zum Christentum bekehrten Kaiserin ihre Krone dar. Hinter der Kaiserin ein Edelfräulein und ein Ritter.

Legende: Da sant Katherina in den finstern thurn geworffen war,
Dy Keiserin myt seyn fraylin zum gelauben bekehret werden gar.

8. Links ein Palast mit gotischem Tor und romanischem Bogenfries. An der Wand in einer Nische eine Statue (in der Durchzeichnung scheint die Heilige aus einem Fenster herauszutreten). Rechts im Hintergrund eine Stadt. Im Vordergrund links der Kaiser mit Gefolge, in der Mitte Katharina kniend, rechts vor ihr zwei Henker am Boden liegend, erschreckt über die Zertrümmerung des Martergeräts, dessen Stücke in die Luft fliegen.

Legende: Sant Katherina durch yr gepete Zu Wegenn bracht
Das dy erschrecklichen reder zerbrochen wurden durch gotliche krafft.

9. Links steht der Kaiser mit seinem spitzmützigen Diener. Er gibt den Schergen das Zeichen, der gefesselt knienden Kaiserin das Haupt abzuschlagen. Rechts, ihr zusprechend die heilige Katharina.

Legende, am Schluß der Zeilen unvollständig:

Dy Keiserin den Keiser myt harten worten be(gunnte zu strafen)
Darumb er bruste uff und lyß yr zur stunde das h(aupt abschlagen.)

10. Links der Kaiser mit dem Diener, in der Mitte der Scherge, die hl. Katharina enthauptend, rechts vier kniende Engel und vor ihnen, ebenfalls kniend, der Donator mit Frau und Kind. Über dieser Gruppe auf einer den Berg Sinai darstellenden Anhöhe ein offenes Grab, in welches drei Engel den Leichnam der Heiligen hinabsenken.

Legende: Da sant Katherinae das haupt wurde abgeschlagen
Haben die Engel sy auf den berck des Moses (getragen).

11. Über der letzten Szene und neben dem Bilde mit der Bekehrung der Kaiserin sieht man in einem schmalen Rahmen den hl. Ritter Georg, in der Linken die Kreuzesfahne haltend, mit der Rechten den Drachen tötend. Im fernen Hintergrunde die von ihm befreite Jungfrau mit betend erhobenen Händen. Zu seinen Füßen zwei Wappen, das linke undeutlich, das rechte (Textbild 1) mit einem weißen Adlerflügel auf schwarzem Schrägbalken. So Moser, der darin das (allerdings nicht den Schrägbalken zeigende) Wappen der Herren von Polentz vermutet, deren Stammsitz Polentz bei Brandis liegt.


Textbild 1.

Legende über dem Ritterbild:

Sant Georg

Die Jahreszahl unter der Bogenspitze (1385) und diejenige neben der Inschrift des dritten Bildes (1517) stehen in Widerspruch. Verschiedene Erklärungsversuche siehe bei Gurlitt p. 236. Moser (p. 17 f.), der an den Aufdeckungsarbeiten Teil genommen hatte, glaubte beobachtet zu haben, daß „die nach der Jahreszahl 1517 vorgenommene Übermalung nur teilweise beseitigt worden sei“. „Namentlich gehören derselben die Gesichter der Kriegsknechte, die Köpfe und Gewänder des Kaisers und des Engels, welcher der gefangenen Heiligen ihren Sieg über die Gelehrten verkündet, sowie der neben diesem Engel stehende Turm an. Der Turm, neben welchem die Kaiserin kniet, sowie die Familie des Stifters, ist von 1385.“

Tafel II (Feld III).
Legende der hl. Barbara.

Höhe der Bildfläche 3,90 m, Breite 3,20 m.

1. Im oberen Zwickelbild sitzen auf einem bankartigem Thron links Christus, Gewand über Schoß und Schultern, mit der Rechten auf die Brustwundmale zeigend, neben ihm Gottvater, mit Weltkugel und Szepter, auf dem Haupte eine hohe, spitze Krone. Über ihnen die Taube, an den Seiten je drei Engel mit den Martergeräten.

2. Erbauung des Turmes. Im oberen Stockwerk zwei Fenster, darüber ein Krahn, an dem ein Werkstein hängt. Dem Baumeister, der auf die Fenster zeigt, klopft der Kaiser auf die Schulter, seine Befehle erteilend. Hinter ihm ein Knappe mit dem Pferd und zwei Reiter. Im Hintergrund eine Stadt.

Legende: Dysen tempel bavt mir fein
Unde zwey fenster auch dareyn.

3. Der Turm ist vollendet, dreistöckig mit Kuppelabschluß. In den mittleren Geschossen je drei Fenster. Davor der demütig kniende Baumeister. Vor ihm der erzürnte Kaiser mit zwei Begleitern zu Pferd und einem Knappen.

Legende: Warumb habt yr gemacht drey fenster dareyn
Diß hat geheysen Barbara deyn Tochter alleyn.

4. Die hl. Barbara, im Dominikanergewand, neben dem Turm stehend, erklärt dem Kaiser die Bedeutung der Änderung des Baues. Hinter ihm ein Knappe.

Legende: S. Barbara dem Keyser sagen thaet
Warumb sye drey fenster gebauet haett.

5. Auf göttliches Geheiß wird der Kaiser und seine Ritter von Heuschrecken gepeinigt. Am Boden ein Schwein(?). Im Hintergrund eine Stadt (darüber der Würgengel), und eine Burg. Am linken Rand eine halbzerstörte Mannesgestalt (ein Hirt?) in kurzem Rock, einen Stab aufstützend. Daneben ein Wappen mit unkenntlichen Abzeichen (Textbild 2). Gurlitt verweist fragweise auf die Geschlechter Schleinitz, Griesheim und Khayna, deren Helmzier drei Federköcher sind.



Textbild 2

Legende: Wy sant Barbara hat gelitten Strafe und noth
Gott schaffet Heuschrecken, Würgengel vnd todt.

6. Der Kaiser zieht die Heilige an den Haaren. Neben ihr der Richter auf einem Thron sitzend. Waldige Landschaft mit Burgen. Gurlitt meint, daß das Bild wohl bei der letzten Restaurierung ganz neu geschaffen worden sei, da es in Kleidung und Auffassung aus der Reihe stark herausfalle.

Legende: Der Vater syn tochter bey den haren zieht
Wyle sye czoge(?) unz sy vor den richter kniet(?).

7. Die gefesselte Barbara wird vom Kaiser und einem Schergen vor den Richter geführt.

Legende: Barbara dem richter erkleeret unde sagt
Warum sye drey fenster hatte gebracht(?)

Neben diesem Bilde befindet sich das Wappen des Stifters (Textbild 3), welches im Schilde eine Pflugschar führt. Es wird von Moser auf die Familie von Pflugk bezogen, deren Wappen freilich auf dem Denkmal des Nickel Pflugk (bei Gurlitt a. a. O. Taf. XX) kompliziertere Formen hat. Auch Gurlitt hält die Beziehung des Wappens auf diese Familie für sehr zweifelhaft.



Textbild 3

8. In einer Halle von spätgotischen Formen mit Rundsäulen und Rippengewölben wird in Gegenwart des Kaisers die Heilige (Oberkörper nackt, Hände gefesselt) von zwei Henkersknechten mit Skorpionen gegeißelt.

Legende unleserlich.

9. Ähnliche Halle, wiederum mit Ausblick auf dieselbe in der Höhe liegende Stadt. Die Heilige ist mit erhobenen Armen über Spreizhölzer an einer Säule festgebunden. Einer der Schergen zieht die Stricke an, ein anderer stäupt die hl. Barbara mit Ruthen, ein dritter schneidet ihr mit einem Messer die eine Brust ab. Im Hintergrund ein Mitleid äußernder Zuschauer. Links der Kaiser den Vorgang beobachtend.

Legende: .... er dye bruste wurden abgeschnitten und
....

10. Enthauptung der hl. Barbara, die einen runden Heiligenschein trägt. Vor ihr der dreifenstrige Turm. Links der Kaiser mit zwei Begleitern, deren einer sitzend in Schmerz versunken scheint.

Legende: S .... hier ...... Bli ......
So ... Barbara ..... das haupt abgeschlagen.

Otto Moser, der an der Zuverlässigkeit der älteren Inschrift im Katharinenbilde nicht zweifelt, sagt über den Barbarazyklus: „Der Hauptsache nach gehört dieses Gemälde der zweiten Periode (d. h. der Zeit um 1385) an, doch wollte es nicht gelingen, alle Zutaten der dritten (um 1517) zu beseitigen, als welche sich Farbengebung, Gewänder und Gesichter kennzeichnen. Die Konturen der Gestalten und der Köpfe Barbaras und des hinter dem Kaiser stehenden Narren dürften meist der zweiten Periode angehören.“

Tafel III (Feld IV).
Die Verkündigung und die Kreuzigung.

Höhe des Bildfeldes 3,90 m, Breite 2,90 m.

Das Bild ist dem Entwurf nach eine der bedeutendsten Leistungen der ganzen Wandbilderreihe, leider auch mit am schwersten beschädigt. Die große Anzahl der bis zu dreiviertel Lebensgröße anwachsenden Figuren (es sind deren über 180 erkennbar, davon etwa 90 Engelgestalten) ist sehr wirkungsvoll zu größeren und kleineren Gruppen geordnet. Die Hauptfiguren treten klar hervor: Christus mit den Schächern zur Seite, über Christus der Engel der Verkündigung, Maria und die beiden, von den benachbarten Bildern her bekannten Heiligen Katharina und Barbara, endlich unter der Spitze des Bildes Gottvater in einer Engelsglorie. Verkündigung und Kreuzigung stehen in klarem Zusammenhang. Durch sie wird Anfang und Ende der Heilsgeschichte in Bezug gesetzt, dadurch auch die Einheit der Erfindung gesichert.

Der obere Teil des Bildes baut sich auf über den im Vordergrund knienden Stiftergruppen, welche die am Fuß des Kreuzes würfelnden Krieger zwischen sich fassen. Ein zahlreiches, staffelförmig hintereinander emporragendes Gefolge schließt sich den Donatoren an. Die Mitte des Bildes nimmt die mächtige Gestalt des Heilandes ein. Er ist umgeben von den beiden Schächern, die ihm etwas zugewandt sind, und umringt von Scharen heranschwebender Engel. Die ziemlich horizontal geordnete obere Engelreihe schließt die Kreuzigungsszene ab. Darüber erhebt sich die Schilderung der Verkündigung, abgesondert und doch durch die unterwärts hinter den Engeln verschwindenden Gestalten der vier durch Größe hervorragenden Hauptfiguren (Engel Gabriel und Jungfrau Maria, umgeben von der hl. Katharina und hl. Barbara) mit dem Hauptbild zusammenhängend. Unmittelbar unter der Spitze des Gewölbes ragt aus Wolken die Halbfigur Gottvaters hervor. Er trägt eine hohe, reich geschmückte Krone und die Weltkugel und streckt segnend die Rechte abwärts. Ihn umgeben zwei kleinere Engelreigen, die an seiner rechten und linken Seite emporstreben, und Scharen von größeren Engeln, die heranschweben, den Himmelsraum erfüllen und alle betend die Hände erheben. Einer von ihnen trägt ein kleines Kreuz, ein anderer — über dem bösen Schächer — einen Kelch, ein dritter, nicht weit davon am Rande des Bildes, scheint eine Rute (nach Moser ein Flammenschwert) zu schwingen.

Der Engel der Verkündung hält in der Linken einen Stab, um welchen sich ein Band windet mit der Inschrift:

Ave gratia plena.

Maria, mit rundem Heiligenschein, aber ohne Krone, neigt demütig das Haupt und kreuzt über die Brust die Arme. Die beiden Heiligen, Katharina und Barbara, beide mit reichen Kronen im Haar, strecken die Hand dem auf jeder Seite vorhandenen, auf sie zuschwebenden, unbekleideten Christkinde entgegen, welches ihnen einen Ring an den Finger steckt.

Christus am Kreuz bildet den Mittelpunkt der Komposition. Longinus sticht ihn mit der Lanze in die rechte Seite, während ein Engel im Becher das Blut auffängt. Hinter ihm steht Herodes, gekennzeichnet durch die den Helm umgebende Krone. Zu beachten ist, daß die Füße Christi nicht übereinander genagelt sind, sondern auf einem schrägen, unter den Sohlen befindlichen Brett nebeneinander stehen. Von den Kriegern, welche die rechte untere Bildhälfte erfüllen, erscheinen einige in ganzer Figur und überaus reicher, sehr detailliert behandelter Ritterrüstung, es sind wohl Portraitfiguren aus der Schar der Stifterfamilien. Fünf Kriegsknechte, zu Füßen des gekreuzigten Heilands, würfeln um sein Gewand. Zwischen den beiden vorderen ist — wohl als Rest einer Übermalung — ein überflüssiger Arm zu sehen.

Besonderes Interesse erregen die um das Kreuz gescharten Edelleute. Im Hintergrund finden sich dann Köpfe von Männern und Frauen, bei denen nicht klar wird, ob sie der Bürgerschaft oder dem Kloster angehören. Einige von den Frauen tragen Kränze um die Stirn. Die Edelleute erscheinen im reichsten Ornat, links in lockerer Anordnung, rechts dominiert die ehrwürdige, vom Alter gebeugte Gestalt eines auch durch seine Größe hervorgehobenen Greises mit kahlem Scheitel und rasiertem Gesicht, dem ein vollbärtiger, jüngerer Mann die Linke auf die Schulter legt, während der Alte sich mit beiden Händen auf die Schultern seines Sohnes stützt. Zu seiner Rechten erscheint das Brustbild eines zweiten Sohnes, er ist mit betend erhobenen Händen offenbar kniend aufgefaßt, wie seine Geschwister, fünf kleine, dicht aneinander gereihte kniend betende Kinder. Rechts vom Beschauer, am Rand des Bildes, das Wappen des Stifters mit unkenntlicher Schildzier.

Auf der entgegengesetzten Seite erscheint eine andere Familiengruppe, meist Frauen, doch wohl auch einige Männer. Das Haupt dieser Familie ist vielleicht in dem Jüngling zu suchen, welcher das linke Ende des großen Inschriftenbandes anfaßt, und auf dessen Schulter der hl. Christophorus seine Rechte legt. Der Heilige ist durch seine Riesengestalt und die mächtige Keule charakterisiert, sowie durch das von seinem Hintermann getragene, aber die Füße auf seine Schulter setzende Christkind, welches eine Lilienkrone und die Weltkugel trägt. (Ungenaue Abbildung dieser Gruppe bei Gersdorf a. a. O. Taf. II.) Das Wappen dieses Edelmanns ist neben ihm befestigt an einer bis zum unteren Rand des Gemäldes herabreichenden spätgotischen Säule, deren Kapitäl dem Joch des Gewölbes gleichsam als Stütze dient. Der Fuß einer zweiten, entsprechenden Säule am gegenüberliegenden Rande des Bildes ist unter dem Wappen des anderen Donators erhalten.

Auf dem Inschriftenband (das in der Durchzeichnung irrtümlicherweise in zwei Teile zerschnitten ist) hat Moser noch gelesen:

Ex pio voto Christoph(ori Einsydel et) Georg(ii Meckau ad)S(ummum
gloria)m (Dei pictum est A. D)mcccclxxxvi.

Kurz vor der Abnahme dieses Gemäldes, welche auch nur teilweise erfolgen konnte (eine breite, auf der Pause mit Strichen angedeutete Rinne mußte quer durch die Mitte des Bildes eingetieft werden, damit man einen Balken hineinfügen konnte, zur Hebung der oberen Gemäldehälfte) war von dem ersten Namen nur noch die erste Silbe jeden Wortes zu lesen, von dem zweiten Namen nur das Wort Georgi[i] erkennbar, daneben Spielraum für einige verschwundene Buchstaben und Reste eines zweiten Geschlechtsnamens. Vgl. die Skizze im Textbild 5. Diese erhaltenen Reste scheinen (einige Ungenauigkeiten des Restaurators oder Zeichners zugegeben), die Ergänzung Mosers: Meckau

Textbild 5

oder Meggau nicht auszuschließen, welche aber Gurlitt (pag. 226) bestimmt ablehnt. Das Wappen der Einsiedel ist nach Gurlitts, auf die Durchzeichnungen zurückgehender Skizze in Textbild 4 wiederholt, das der anderen Familie im Textbild 6. Die Gestalt des hl. Christophorus ist des Vornamens des Donators wegen hinzugefügt. Übrigens brachte eine Notiz des Leipziger Tageblattes vom 28. Dezember 1892 in Erinnerung, daß bei der Abtragung von Barthels Hof am Markt (ein Haus, welches der reiche Kaufmann Walther von 1523—1525 erbaut hatte), im Souterrain übertünchte Wandgemälde, wohl einer ehemaligen Hauskapelle, entdeckt wurden, und daß sich unter den Figuren auch die des hl. Christoph befand, „ganz in der Gestaltung, wie er im Paulinum dargestellt ist, und einst am Eckhaus der Petersstraße und des Sporergäßchens (welches deshalb „Der große Christoph“ hieß) angebracht war.“

Textbild 4

Textbild 6

Die Wiederherstellung dieses Kreuzigungs-Bildes scheint Mothes und seinen Freunden große Schwierigkeiten gemacht zu haben. Moser schreibt darüber pag. 21: „dieses kunst- wie kulturgeschichtlich interessante Bild vom Jahre 1386 glaubte man von den 1517 geschehenen Abänderungen nicht freimachen zu können, doch ist es mit Anwendung chemischer Mittel glücklich gelungen. Nur Anna und Elisabeth (will sagen Katharina und Barbara) und das Gewand des Engels Gabriel gehören in die dritte Periode (nach seiner Berechnung in die Zeit von 1515 an). Der Kopf des Heilandes mit der Inschrift, die Köpfe der beiden Heiligen und der Maria und noch einige andere Köpfe, sowie teilweise der rechts vom Kreuze stehende Kriegsmann, sind in Folge stattgefundener Zerstörung ganz neu gemalt worden.“ Getilgt wurden bei der Reinigung des Bildes durch Mothes und Genossen auch die Zutaten beim Kopf des bösen Schächers, dem man (nach Moser bei der von Caspar Borner veranlaßten „Auffrischung“ des Bildes) kleine Teufelsgestalten in Wasserfarbe hinzugemalt hatte, die ihn mit scharfen Krallen zwickten und peinigten, und deren einer ihm die Seele wie ein Band aus dem Halse zog.

Es ist aber klar, daß die Figuren der beiden Schächer von Anfang an vorhanden sein mußten, auch kann es nicht auffallen, daß sie ebenso wie die Hauptfiguren der Verkündigung durch Größe hervorgehoben werden, wie es ferner natürlich ist, daß in ihrer Nähe viele kleinere Figuren erscheinen. Die Grundzüge der Komposition geben also keinen Grund, an eingreifende, auch die Inschriften berührende Veränderungen zu denken. Möglicherweise ist aber (was Gurlitt a. a. O. pag. 226 und Kurzwelly pag. 236 annehmen) bei einer der nachträglichen Übermalungen, vielleicht noch bei der letzten Erneuerung, das wichtige Datum der großen Widmungsinschrift entstellt worden. Die Pause zeigt folgende Reste: Moser las sie für 1386, Gurlitt las 1486. Vgl. auch Kurzwelly bei Gurlitt pag. 236.

Tafel IV (Feld V).

Stammbaum des Dominikanerordens, rechter Flügel.

Höhe der Bildfläche 3,85 m, Breite 2,95 m.

Die Darstellung dieses Feldes enthält 19 Figuren, sie bildet den rechten Teil eines über drei Wandfelder sich verbreitenden Stammbaumes des Dominikanerordens, in dessen Mitte der Gründer des Ordens gestellt ist. Aus seinem Schoße wachsen die Zweige hervor, die sich nach beiden Seiten auf- und abwärts ziehen, durcheinanderschlingen, Blätter und Blüten treiben, und in ihren Kelchen die Halbfiguren der Ordensbrüder aufnehmen. Diese sind auch der Mehrzahl nach dem Ordensstifter zugewandt, also die Mönche der rechten Stammbaumabteilung nach links gerichtet, bis auf Ausnahmen, welche die allzugroße Regelmäßigkeit der Anordnung unterbrechen sollen. Der Porträtcharakter der Köpfe ist in vielen Beispielen so stark betont, daß man ihn für beabsichtigt und ursprünglich halten möchte. Allerdings ist er durch die Restauratoren und nochmals in den Pausen mehr oder weniger abgeschwächt worden. Moser schließt aus dem Datum 1515 im Wappen des Mittelbildes, daß die Porträts damals mit Hinweglassung der Hauptbedeckung repariert worden seien, wodurch die Gesichter sämtlich zu niedrig und die Gestalten gekrümmt erscheinen. Es sind aber sechsmal die Mützen vorhanden und die Haltungen sehr bestimmt variiert, von kräftiger, emporgerichteter Statur bis zur Gebücktheit des höchsten Greisenalters. Von Unterschieden der ausführenden Hand ist in den Pausen nichts zu sehen. Es ist also wahrscheinlicher die Jahreszahl auf die Entstehung des Bildes zu beziehen. Die Inschriftenbänder sind bald den Dargestellten in die Hand gegeben, bald unter oder hinter ihnen angebracht; ebenso wechselt die Haltung der Ordensbrüder, die bald dozierend mit demonstrierender Geste, bald contemplativ den Rosenkranz in der Hand, bald in einem Buche lesend, bald mit den Kelchranken spielend, vorgeführt werden. Einmal (im fünften Felde unter der Spitze) greift einer der Klosterherren, eine behäbige Persönlichkeit, nach einem Granatapfel, wie um ihn abzupflücken. Es ist ein freier, leicht erfindender und durchaus nicht an starre Typen gebundener Zug in diesen Malereien eines Künstlers, der diesem an sich nicht lockenden Thema immer wieder neue Seiten abgewinnt. Daß es an Vorbildern nicht fehlte, ist bekannt. Die Inschriften der Spruchbänder sind nur in wenigen Fällen lesbar. Ich hebe die folgenden heraus, indem ich meistens der Lesung und den Erläuterungen Gurlitts folge.

Bartholomeus Bragantus . Beatus
Vicenti . . . . sacri palatii magister

Gemeint ist sicher Bartolomeus de Bragantia, Bischof von Vicenza, der unter Innozenz IV. Legat in Syrien und Nuntius in Frankreich war. Gestorben 1271, begraben in S. Corona zu Vicenza.

Beatus . . . hannes Seruinatii
teutonicus Guestphalus

Wohl Servatius († 1248), der in Löwen lebte und bei Michele Piò (Vite de gli huomini illustri di S. Domenico) Servatio tedesco heißt.

. . . . . z . . . . in mantua na . . .

Vielleicht Giacomo Benifatti aus Mantua, der dort als Bischof 1338 starb.

Guilhelmus de gente nobili (?)
Man(?)sfeld . . . . . magister . . . . . .

Der Engländer William of Marksfield in Sussex († 1303 als Kardinal).

Tafel V (Feld VI).

Stammbaum des Dominikanerordens, Mittelbild.

Höhe der Bildfläche 3,80 m, Breite 3,00 m.

Dargestellt sind vierzig Ordensgeistliche außer dem hl. Dominicus, dazu ein Donator, die Jungfrau Maria und Gottvater.

In der Mitte das mystische Wappen Christi und in demselben, hinter dem Kruzifix zwei aufgeraffte grüne Vorhänge, auf denen sich der Querbalken des Kreuzes, Arme und Kopf Christi mit dem Namensschild wirksam abheben. Das nicht vom Vorhang bedeckte helle Wappenfeld ist mit reichem Rankenmuster überzogen. Im unteren abgerundeten Teil desselben ist das Datum Ao. D. 1515 eingeschrieben.

Über dem Schild sitzt ein unverhältnismäßig großer Wappenhelm, dessen Rankenwerk am Wappenrande zu beiden Seiten herabfällt. Zwischen Helm und Wappen ein sehr klein gebildeter Pelikan, der seine Jungen mit seinem Blute nährt. Hinter dem Helm ragt bis zu den Hüften hervor die Jungfrau Maria mit dem nackten Jesuskind auf dem linken Arm und einer runden Glorie hinter dem Kopfe. Sie hält mit der gesenkten Rechten ein Gewand (das Ordenskleid?). Über ihr, im flatternden Spruchband, die Inschrift:

Laudare, benedicere et predicare.

Darüber die Taube und die Halbfigur Gottvaters mit Weltkugel und segnend erhobener Rechten.

In gleicher Höhe mit der Gottesmutter befinden sich die Halbfiguren von vier Dominikanerinnen, durch ihr Ordenskleid gekennzeichnet, die zwei inneren der Maria zugewendet, die äußeren dem Bildrande zugekehrt. Die beiden Nonnen der linken Seite lesen in Büchern. Die linke trägt auf dem Spruchband den Namen

Sct. . . egitta(?) vidua(?)

Gemeint ist wohl die hl. Witwe Brigitta, alumna S. Dominici, in Holland, gestorben 1390.
Die zweite Nonne neben ihr ist bezeichnet:

S. Margaretha hungariae . . . .

Es ist die hl. Margaretha (gestorben 1271), eine Tochter des Königs Bela IV. von Ungarn, welche Dominikanerin wurde.
Auf der rechten Seite neben der Madonna nennt das Spruchband (falsch gelesen von Gurlitt):

Santa Caecilia Romana.

Die Legende der Nachbarfigur lautet:

Agnes virgo . . . . . Sancta .

Gemeint ist wahrscheinlich die selige, 1317 verstorbene Agnes von Montepulciano.

Über dieser Reihe von Nonnen sind noch außer Gottvater zwei männliche Halbfiguren vorhanden, links ein Dominikaner ohne Spruchband und ihm gegenüber ein nicht dem Orden angehörender, mit Wams und Mantel bekleideter Mann mit kahlem Scheitel und langem Barte, vielleicht der Donator des Bildes, der sich nicht in die Nähe des hl. Dominicus bringen zu lassen wagte. Beide Halbfiguren sind aber, wie die übrigen, auf einen Blätterkelch gesetzt und dadurch dem Stammbaum einverleibt.

Unter dem Wappen sitzt, alle Ordensbrüder an Größe um das Dreifache überragend, der heilige Dominicus, unter ihm sein Abzeichen, ein sitzender Hund. Der Heilige hält mit beiden Händen ein aufgeschlagenes Buch auf dem Schoß. Dahinter entspringen die beiden starken Äste des Stammbaumes. Von der Brust hängt seitwärts nach links das Spruchband herab mit der Inschrift:

B. Dominicus de Guzman Sancti Ordinis praedicatorum (incl)ytus
institutor primus magister Sacri palatii romani.

Zwei Papstgestalten sind ihm zur Seite gruppiert, links Benedictus XI. (1303—1304). Die Beischrift lautet:

Benedictus papa banadicti(?) . . . de(?) gente . . . . . inos.

Rechts Papst Innocenz V. (gest. 1276). Von der Legende sind nur lesbar die Buchstaben:

. . . . . msatia . . .

Ihnen schließen sich zwei Kardinäle an, links vermutlich Cardinal Hugo von Saint-Cher, Erzbischof von Lyon (gest. 1262). Rest der Legende:

Hug . . (?)

Rechts wahrscheinlich Latinus von Malabranca und Frangipani, welcher Kardinal wurde und 1294 starb.

Legende: Latinus cardinalis . . . . (Fr)angip . . . .

In derselben Reihe weiter auswärts folgt links der gelehrte Moneta von Cremona (gest. 1235). Neben ihm ein Ordensbruder, dessen Legende zerstört ist. Des ersteren Legende lautet:

Martinus Moneta magis . . . . honori . . orti . .

Unten am Thronsitz des hl. Dominicus finden sich drei heilig gesprochene Ordensbrüder. Die beiden zur Rechten führen berühmte Namen. Dem hl. Dominicus zunächst erscheint Thomas von Aquino, von dessen Legende leider die zweite Zeile unleserlich, die erste aber in der Hauptsache deutlich ist:

(S)anctus (Thom)as Aquino.

An seiner Seite, ihm zugewendet, finden wir den hochgelahrten, 1280 verstorbenen Bischof von Regensburg Albertus Magnus.

Albertus (Mag)nus Ratisbonen(sis epi)scopus.

Zur Rechten des hl. Dominicus erscheint ein dritter Heiliger des Ordens, der 1287 verstorbene, aus Siena gebürtige

S . . . . (A)mbrosio Sans(edoni) theolo(gus?).

Die zweizeilige Legende eines anderen Ordensbruders beginnt mit den Buchstaben

. . . . Ga . . . .

die nicht weiter zu deuten sind.
Schwierigkeiten macht auch die Inschrift

. . . entu . . . . Bergomensis Beatus . . . . . . sardus?

Gurlitt bemerkt dazu, daß es unter den Dominikanern aus Bergamo zwei selig gesprochene gibt: Gualla (gest. 1244) und Venturino (gest. bald nach 1346). Gemeint scheint der letzere.

Eine andere Gruppe von fünf, aus dem Dominikanerorden hervorgegangenen Bischöfen verdeutlichen wir nochmals durch Textbild 7. Links oben finden wir die Legende:

. . . . dus episcopus . . . . viterbiens . . .

Der Name des hier gemeinten Bischofs ist nicht sicher zu bestimmen. In Viterbo war ein Dominikaner Philipp (gest. 1284) Bischof.

Die Inschrift des benachbarten Spruchbandes löst Gurlitt scharfsinnig auf in:

Guilelmus(?) (Taranthus archiepiscopus Mennis.

Gemeint ist danach Wilhelm Durantis, Bischof von Mende (gest. 1296), dessen Grabmal von dem Cosmaten Johannes in S. Maria sopra Minerva errichtet wurde.

Nicht zu bestimmen ist der Name des seitlich darunter befindlichen Erzbischofs mit dem Legendenrest:

. . . . ermanensis(?) . . chiepi . . . . . buensi . s.

Textbild 7.

Ihm zur Seite scheint nach der Inschrift der im Jahre 1380 geborene, 1447 verstorbene Florentiner Erzbischof S. Antonius dargestellt zu sein. Auf der Legende ist erkennbar:

Antonius Flortnens(?) archiepiscopus.

Oberhalb dieser Gruppe sind einige Namen zu lesen: einer am Anfang einer langen, vielleicht noch zu entziffernden Legende:

Rainaldus . . . . .

Gemeint ist wohl der Ordensbruder Reginaldo da Faenza (gest. 1221). Die zweite Legende ist etwas besser erhalten. Sie lautet:

Rayneri(?) Faccojvis(?) superior . . . yhalem . . . . . . chewinsta(?)

und bezieht sich auf den 1298 verstorbenen Patriarchen von Jerusalem, Johannes Becco (Raymondo Bequini?). Rechts von dem Wappen über dem hl. Dominicus sind noch verhältnismäßig gut zu lesen die Legenden:

Johannes Walsteimens epis(copus) Bosniensis nat(io)ne Teutonicus.

Gemeint ist Johannes von Waldehusen (gest. 1253) aus dem Magdeburgischen, zweiter Bischof von Diakovar in Bosnien.
Links neben ihm wird uns gezeigt Rainer, Bischof von Montpellier (Magalona), gestorben 1249.

Legende: Reynerus Lombardus . . . Episcopus Moglon . . . .

Darüber am rechten Rande der hl. Raymund de Peñaforte, Erzbischof von Tarragona (gest. 1275).

Legende: Raymundus Penafor(?)tensis.

Daneben findet sich die nicht zu deutende (bei Gurlitt fehlende) Legende:

Petrus de M .

Weiter unten, auf derselben Seite las Gurlitt eine fast ganz unkenntliche, daher unbestimmbare Inschrift:

(Sa)nctus (Nicodemus?)

Ferner eine auf den 1279 verstorbenen Erzbischof von Canterbury Robert Kilwardby bezügliche Inschrift:

R(o)b(e)rtu(s) . . . . . anglus Archiepiscopus . . . . uni.

Stark verstümmelt scheint die Legende:

Capo(?) . . . damus epis(copus) . . . libanensi .

Unsicher ist die Lesung:

Jordanus theol(?) . . .

Die Inschrift ist entweder auf Jordanus von Sachsen, den zweiten, 1236 verstorbenen Ordensgeneral, oder auf Giordano da Pisa (gest. 1311) zu beziehen.

Tafel VI (Feld VII).
Stammbaum des Dominikanerordens, linker Flügel.

Höhe der Bildfläche 3,75 m. Untere Breite (durch die Tür eingeschränkt) 2,50 m.

Dargestellt sind 13 Ordensbrüder, die der Mehrzahl nach sich dem Mittelfelde zuwenden. Es ist ein einziger höherer Würdenträger unter ihnen, der 1298 zu Rom verstorbene Kardinal Hugo Biliomo d'Alvernica, dessen Spruchband die Inschrift trägt

Hu(go) Biliomius Gallu(s) Cardinalis.

Links am Rande der Tür wird in einem Spruchband der Verfasser des Compendium theologiae, der um 1280 lebende Hugo von Straßburg genannt. (G.) Erhalten ist von der Inschrift:

Hugo de Argentin(a) magister . . . . Na . . . phil . . . . cret
st. theologiae doctor.

Eine dritte Legende nennt:

B(arto)lomeus . . . . episcopus

Es werden unter den Angehörigen des Ordens zwei Bischöfe dieses Namens genannt, der aus Bologna gebürtige Bischof von Armenien (gest. 1318) und der von Vicenza, welcher schon oben erwähnt wurde. (G.)

Die Anordnung des Stammbaums paßt sich der mit spätgotischem Ornament (sehr fein gegliederte Krabben) verzierten Tür an. Diese ist also früher angelegt und nachher erst die Malerei ausgeführt worden. Nun gehört die Tür ihren Profilen nach offenbar dem Anfang des 16. Jahrhunderts an. Damit wird das Datum im Wappen des Mittelfeldes auch als Entstehungszeit des ganzen Stammbaumgemäldes erwiesen. Unrichtig, weil der Darstellung der Durchzeichnungen widersprechend, ist Gurlitts Angabe, die Wölbung schneide rechts in das Bild ein, so daß einzelne Gestalten nur halb sichtbar seien. Ebenso ist nach dem Gesagten Mosers Vermutung unmöglich, daß die Anlage des Stammbaumes aus der zweiten Malperiode, d. h. aus der Zeit um 1385 herrühre.

Tafel VII (Feld VIII).
Stammbaum mit heiligen Frauen.

Höhe der Bildfläche 3,80 m, von der Gewölbesohle abwärts 1,70 m. Untere Breite 2,50 m.

Das Gemälde ist unterwärts unvollständig, es griff am linken Rande auf ein angrenzendes Feld von 2 m unterer Breite und 3,80 m Höhe über, dessen unterer (eben die Fortsetzung des Stammbaumes der heiligen Frauen zeigender) Teil nicht durchgezeichnet wurde. Darüber, in der Kappe des Gewölbes, befindet sich das Bild Tafel IX Maria mit dem großen Wappen.

Stil und Auffassung dieses zweiten Stammbaumes sind deutlich verschieden von dem Charakter des Dominikanerstammbaumes. Die Anordnung und Durchführung zeigt geringeres Können und einen weniger entwickelten Schönheitssinn.

Dargestellt sind 31 heilige Frauen (Gurlitt spricht irrig von 32 Mönchen und Frauen, Moser von einer Vereinigung von heiligen Männern und Frauen verschiedener geistlicher Orden). Es sind wiederum nur Halbfiguren, nicht konzentrisch geordnet, sondern auf die beiden Hälften des Bildes ungleich verteilt. Nur die Gruppe der Frauen um Maria läßt ein gewisses Ordnungsprinzip erkennen. Doch fällt auf, daß zwei Frauen dieser nächsten Umgebung der Madonna von ihr abgewendet sind, und daß die eine — sie befindet sich über der Äbtissin mit dem Krummstabe — in den Proportionen wesentlich kleiner ist, als sämtliche andere Figuren. Schon Gurlitt hat daraus geschlossen, daß diese Nonnengestalt mit dem Bilde nicht in Zusammenhang steht, also Rest einer älteren Fassung ist. Auch die Gestalt der Madonna (Textbild Fig. 8) fällt aus dem Rahmen des Ganzen dadurch heraus, daß ihr Körper im Verhältnis zu dem zu großen Kopfe übermäßig verkürzt erscheint, und daß die Wurzel des Stammbaumes ohne Zusammenhang mit ihr neben dem Christkind und hinter der mit Löwenköpfen verzierten Thronlehne aus dem Boden hervor zu wachsen scheint. Maria trägt eine Krone mit rundem, ornamentierten Heiligenschein, sowie volles, aber nicht langlockiges Haar. Ihre Mantelschleppe ist über die linke Thronwange gelegt. Das bekleidete Christkind, mit Heiligenschein in Form von Lichtstrahlen, hält die Weltkugel mit Kreuz in der Linken. Maria ist seitlich nach rechts gewendet.



Textbild 8.

Der Kopftypus der Madonna ist deutlich verschieden von den Typen der noch zu erwähnenden, in Konturen ausgeführten Marienbilder. Nach Moser (p. 26) sind in diesem Felde an einzelnen Stellen unter dem Putz Malereien der ersten Periode (1280—1300) zum Vorschein gekommen, so an der die Wurzel der ganzen Gruppe bildenden Gottesmutter, deren Kopf dieser Zeit angehören soll; auch seien einige Überbleibsel der letzten Periode (um 1515) wahrnehmbar. Rechts von dem Marienbilde habe sich ein in das Refektorium führendes kleines Fenster befunden, das vor der zweiten Bemalung zugemauert und verputzt worden sei. Auch Kurzwelly (bei Gurlitt, p. 236) nahm an, daß der Kopf der Maria einer älteren Malschicht, wenn auch nicht der Moser'schen ersten Periode, zuzuschreiben sei.

Das Rankenwerk trägt mit seinen knollenförmig gerollten Einzelblättern älteren Charakter, als derjenige des Dominikanerstammbaumes ist. Die Kelche, aus denen die Halbfiguren herauswachsen, sind weniger entwickelt. Von den Inschriften auf den Spruchbändern sind nur wenige lesbar:

1) S . . . ta Karme(li)tana(?)
2) Sancta Merceds inclyta virgo Beata(?)
3) Sancta Trinitatis ford
4) Beata Settima (Sethrida?)

An Attributen findet sich zweimal ein Bischofsstab (an der einen Figur oberwärts falsch ergänzt), zweimal Blüten oder Früchte in den Händen der Nonnen, und einmal (bei Inschrift Nr. 2) ein aufgeschlagenes Buch, in welchem die Heilige liest.

Tafel VIII (Feld IX).

Maria mit dem großen Wappen.

Höhe der gesamten Bildfläche 3,75 m. Breite ca. 2,40 m.

Das Gemälde zerfällt in zwei gegenständlich und wohl auch stilistisch gesonderte Darstellungen. Der untere Teil enthält vermutlich die in Tafel XVII abgebildete Fortsetzung des angrenzenden, in Tafel VII wiedergegebenen Stammbaumes heiliger Frauen. Gurlitt spricht p. 231 kurz von „heiligen Nonnen auf Blumendolden um zerstörte Inschriften herum". Dieser Stammbaum wird stilistisch mit dem des VIII. Feldes übereingestimmt haben.

Das obere Bild ist 2,07 m hoch und 1,95 m breit. Es bedeckt nur die vom Gewölbebogen eingefaßte Fläche und wird unterwärts durch die Figuren der Donatoren begrenzt. Trifft die Vermutung zu, daß der Stammbaum von Feld VIII und IX nicht nur derselben Periode, sondern derselben Hand angehört, so wird erklärlich, daß die Marien beider Felder, des einen unteren und des anderen in der Bogenspitze, durchaus voneinander abweichen. Der Maler des Spitzenbogenbildes in Feld IX arbeitet detaillierter, mit sichtlicher Vorliebe für kleine Züge, reicheren Schmuck und doch mit einer gewissen Neigung für große Formen. Er ist reifer in der Gewandbehandlung, auch (wenn die Zeichnung so viel zu erkennen erlaubt) reifer in der Gesichtsbildung. Alle diese Vorzüge werden kaum erlauben, den Ursprung dieses und der folgenden stilistisch übereinstimmenden Bilder über das Ende des 15. Jahrhunderts zurückzuversetzen.

Moser geht auch hier in der Zeitbestimmung seinen eigenen Weg, wenn er annimmt: das Ganze gehöre der ersten Periode an, und sei teilweise zerstört, auch hier und da mit Zutaten der zweiten und dritten Periode behaftet.

Die Darstellung des oberen Bildes zerfällt in zwei Teile: unterwärts zwei Gruppen von Donatoren in kniender Haltung mit betend gefalteten Händen, dazwischen ein Wappen von ungewöhnlich großen Formen, darüber die thronende Madonna mit dem Kinde von Engeln umgeben.

Die Figuren der Donatoren könnten einer einzigen Familie angehören, links Frauen und Kinder in zwei Reihen übereinander, rechts das Oberhaupt des Geschlechts in Schuppen- oder Ringpanzerhemd, auf dem Helm ein prächtiger Federbusch, neben ihm sein Ehegemahl, welches am Hüftgurt eine Ledertasche trägt. Vergl. Textbild 9.

Im Wappenfelde erscheint ein auf den Hinterbeinen sich aufrichtender, nach rechts gewendeter Löwe, der die Vordertatzen zum Schlag erhebt. Helm mit geschlossenem Visir, daran Kette mit Ring. Die Madonna sitzt auf einem von ihrem weitausgebreiteten Mantel bedeckten und deshalb nicht sichtbaren Thron. Rechts unten vor dem Ritter sind Stützen eines Podiums (einer Tribüne oder Balustrade?) sichtbar. Das reiche Haupthaar Mariens ist jederseits in vier lang herabhängende Zöpfe zusammengefaßt. Der Mantel wird über der Brust von zwei großen Schließen zusammengehalten. Das Christkind trägt die Weltkugel in der Linken und erhebt segnend die Rechte. Die Engel (es sind zehn an der Zahl) tragen meist Bänder mit der Inschrift A V E.

Textbild 9.

Neben diesem Bilde zeigt die Tafel zwei Proben der Rankenmalereien in den Zwickelfeldern.

Tafel IX (Feld X).

Die Verlobung Mariae.

Höhe der Bildfläche 2,40 m, Breite 2,50 m.

Der Maler füllt den von der Wölbung eingefaßten Raum mit drei stehenden majestätischen Gestalten; vorn das sich gegenüberstehende Paar der Verlobten, in der Mitte hinter ihnen der sie einsegnende Bischof Abiathar. Links und rechts sind am Rande des Gewölbes je zwei kleinere Figuren hinzugefügt, welche tiefer stehen als die Mittelgruppe, zu oberst zwei mit Heiligenscheinen, darunter jederseits ein Donator mit seinem Wappen. Maria, die zur Rechten steht, trägt über dem langen, im Rücken herabfallenden Schleier, der ihre gelösten Locken nicht bedeckt, eine einfache, mit Edelsteinen besetzte Bügelkrone, hinter welcher die Glorie sichtbar wird. Über dem langen, von der Brust an abwärts mit perlenartigem Schmuck verzierten Untergewand fällt der faltenreiche Mantel herab. Kette und Gehänge zieren Hals und Brust. Sie streckt den beringten Zeige- und den Mittelfinger ihrem Verlobten entgegen, der sie mit der Linken leicht berührt. Joseph, im gegürteten Rock und einem mit einer Rosette über der Brust zusammengehaltenen Brokatmantel, mit Bart und langem, auf den Nacken herabfallenden Haupthaar, hinter dem die Glorie erscheint, trägt in der Linken den Lilienstab. Von den beiden Heiligen neben ihnen ist der linke langbärtig, während rechts eine Frau mit Mantel und Schleier ihre Devotion bezeugt.

Textbild 10.

Aus den Falten ihres Gewandes ragt ein Lamm hervor (Opfertier oder Abzeichen?). Die Donatoren sind kniend aufgefaßt, der linke im Kettenpanzer, das Schwert an der linken Hüfte. Das Wappenbild ist zerstört.

Der Donator auf der rechten Seite scheint kein Waffenkleid zu tragen. Reiches Haupthaar fällt ihm an den Wangen herab, er hat bartlose, anscheinend jugendliche Züge. Im Wappen (Textbild 10) sieht Gurlitt einen Greif, Moser einen Lindwurm, das Schildzeichen der Familie von Wurmb („vielleicht auch Falegast" meint G.).

Die Einheitlichkeit dieser, bei der Reinigung durch Mothes und Genossen wiederhergestellten Komposition ist nicht zu bezweifeln. Moser, der in dem Gemälde „ein reines Bild der ersten Periode (Ende des 13. Jahrhunderts) erkennt, in welchem alle Zutaten späterer Zeiten entfernt werden konnten", gibt noch an, daß unterhalb dieses Gemäldes Porträts von Priors mit unleserlicher Inschrift vorhanden gewesen seien „aus der zweiten Periode mit Veränderungen und Zutaten der dritten, die nicht völlig entfernt werden konnten". Dieser untere Teil ist nicht durchgepaust worden.

Tafel X (Feld XI).

Die Anbetung der Hirten.

Höhe des Bildfeldes 2,40 m, Breite 3,20 m.

In einer mit dem Geschick eines Architekten entworfenen, spätgotischen Kapelle, die in der Mitte durch einen weitgespannten Bogen, rechts durch ein Fenster und links durch eine offene Pforte hinausblicken läßt in eine mit kleinen Figuren belebte Landschaft, spielt sich die Handlung ab, in der Maria, Joseph und das vor ihnen am Boden liegende Christkind den Mittelpunkt bilden. Die Anordnung des Gemäldes ist von großer Schönheit und eines Meisters würdig.

Je zwei Engel, im Gegensinn angeordnet, die beiden zur Linken im Rücken sichtbar, die zur Rechten von vorn gesehen, beten kniend das Kindlein an, das im Kleidchen (mit Lilienglorie) auf Polstern liegt, die Rechte segnend erhebt, die Linke auf die Brust legt.

Maria sitzt über ihm zur Linken, mit gefalteten Händen und sanft geneigtem Haupte das Kindlein betrachtend. Ihr Antlitz ist verschönt durch reiches Nackenhaar und zwei lange, vorfallende Zöpfe. Sie trägt einen Mantel mit zwei Schließen (hinter dem Haupte die Glorie). Joseph, mit Brustgehänge und langem, von zwei Schließen gehaltenem Mantel (aus dessen Falten Dolch und Rosenkranz hervorschauen), in der Rechten den Lilienstab, in der Linken das Zimmermannsbeil, blickt nachdenklich zur Seite. Neben ihm das Christkind anbetende Engel, am rechten Rand drei Esel. Links, neben und in der Tür, zwei Hirten, ein dritter im Freien herbeieilend. In dem Türbogenfenster die hereinfliegende heilige Taube. Darunter eine Hürde mit drei Kühen und einem Esel, weiter vorn ein Ziehbrunnen. Hinter Maria und Joseph in der Ferne ein durch die Architektur abgeschlossenes Landschaftsbild mit der belebten Gruppe der von den Engeln angeredeten, erstaunten Hirten, deren einer bereits zur Kapelle rennt. Das andere Landschaftsbild im Fenster zur Rechten zeigt den Stern, die Herde und einen Brunnen.

In den beiden unteren Ecken waren einst zwei Gruppen von Donatoren vorhanden. Die linke ist völlig verschwunden, in der rechten sieht man noch die Figur eines Stifters in Rittertracht, mit Helm und Federbusch. Das Wappen ist wiederholt im Textbild 11.


Textbild 11.

Gurlitts Deutungsversuche („Krahe? Luckowin? Krahwinckel, letzteres mit anderer Helmzier") bin ich nicht im Stande nachzuprüfen. Moser schreibt das Gemälde der zweiten Periode zu, läßt aber das rote Gewand Josephs und die Hirten auf dem Felde im Hintergrunde aus der dritten Periode stammen. Er sah noch im unteren Wandfelde Reste eines Stammbaumes der Maria aus der zweiten Periode.

Tafel XI (Feld XII).

Die Heimsuchung der hl. Elisabeth.

Höhe der Bildfläche 2,35 m, Breite 3,20 m.

Zwickelbild, dessen Fläche durch die zwei prächtigen Figuren der Maria und Elisabeth fast ganz ausgefüllt wird. Sie stehen auf blumiger Wiese, beide im langen, auf die Füße herabfallenden Mantel, Maria mit gelöstem, tief im Rücken herabwallenden Haar. Sie trägt an der Seite an mehreren Ketten eine große, reich geschmückte, mit Schere, Büchschen, Fläschchen usw. behängte Tasche. Elisabeth hat einen Schleier um Kopf und Hals gelegt, ihre matronalen, faltigen Züge sind bestimmt charakterisiert. Beiden ist in die Glorie der Name eingeschrieben:

SANCTA MARIA REGina
SANCTA ELISABET AWE

Maria breitet grüßend die Arme aus. Elisabeth streckt ihr die Rechte entgegen, während sie die Linke auf ihren gesegneten Leib legt. Jede der beiden heiligen Frauen hat Begleitung. Hinter Maria steht Mutter Anna, hinter Elisabeth ein Bischof (Zacharias?) mit Mitra und Krummstab. Beiderseits befindet sich am Rande etwas unterhalb der hl. Anna und des Bischofs eine unbärtige, kniende (?) Figur, die rechte mit gelöstem Haar und einer Kappe (?) anscheinend männlichen Geschlechts, die linke weiblich. Zwischen den heiligen Frauen bietet sich dem Blick eine ferne Landschaft mit einem spitzen Turm dar. Darüber eine Engelsgruppe, von der nur die Figuren der linken Seite erhalten sind.

Textbild 12.

In den unteren Ecken erscheinen Donatoren mit ihren Wappen. Links ist nur eine kniende Frau mit mehreren Kindern (vier sind erkennbar) erhalten. Das größere Wappen (Textbild 12) ist dasjenige der Lüttichau, das andere undeutlich. Gurlitt erinnert fragweise an die Familien Griesheim, Schleinitz und Khayna. Rechts ein kniender Ritter mit Schuppenkleid und Helm mit Federbusch. Darunter Rest eines Kindes. Das Wappenzeichen unkenntlich.

Moser gibt an, daß das Bild der zweiten Periode (um 1385) angehört und von allen späteren Zutaten völlig frei gemacht werden konnte.

Tafel XII (Feld XIII).

Die Verkündigung Mariae.

Höhe der Bildfläche 2,30 m. Breite 3 m.

In einer offenen Halle spätgothischen Stils, die im Hintergrunde mit einer Maßwerkbrüstung abgeschlossen ist, links ins Freie führt, sitzt rechts Maria an einem Gebetpult vor dem aufgeschlagenen Buch, dessen Blätter die Linke niederhält, während die Rechte auf der Brust liegt. Aus dem ihre Gestalt völlig einhüllenden, auch das Hinterhaupt verdeckenden Mantel blickt nur Kopf und Brust hervor. Lange geflochtene Locken, große Medaillen und Ketten schmücken sie, doch umgibt ihr Haupt keine Glorie, sondern ein dichter Kranz von Strahlen. Die Richtung des unter dem Gewand sichtbar werdenden rechten Fußes und die Drehung des Kopfes halb nach links, doch so, daß sie den Engel nicht anschaut, verraten die plötzliche Bewegung und die Scheu der heiligen Jungfrau vor der unerwarteten Verkündigung.

Der Engel mit dem Lilienstab in der Linken und mit der grüßend erhobenen rechten Hand (es ist die italienische, mehrmals in diesen Halbbildern wiederkehrende Geste des Grußes) soll vielleicht knien, doch ist das linke Bein so weit vorgesetzt, daß mehr der Eindruck des Sitzens entsteht. Auf dem Haupt trägt der Engel einen Blütenkranz, um die Schultern einen mit

Pfauenaugen geschmückten, mit zwei großen Schließen zusammengespangten Mantel. Das Spruchband zwischen dem Engel und Maria enthält die Inschrift (und zwar in lateinischen Lettern, die nur noch im Bilde der Heimsuchung der hl. Elisabeth angewandt sind):

MARIA GRATIA PLENA

Darüber, unter der gemalten Gewölbespitze, sieht man die auf Maria zufliegende Taube. In der Ferne über der Brüstung eine Kirche mit Turm und hohem Giebeldach.

Auch in diesem Bilde tritt zu dem Schwung und der einfachen, schlichten Größe der Erfindung ein Interesse für architektonische Einkleidung. Der perspektivisch sich verkürzende, schachbrettartige Plattenbelag des Fußbodens ist mit dem Geschick eines ausgereiften Künstlers entworfen, der nach Gurlitts ansprechender Vermutung (p. 232 f.) seine Anregungen aus Italien empfing.

Moser sah in dem Bilde ein Werk der zweiten Periode „in welchem nur der Mantel des Engels und einiges wenige der späteren Zeit angehört." „Eines der beiden Wappen ist verwischt, das andere, mit geteiltem Schild, scheint das der Herren von Bünau oder der mit ihnen zu gleichem Stamm gehörigen Familien von Erdmannsdorf und von Planitz zu sein." Unterhalb dieses Bildes der Verkündigung waren bei den Aufdeckungsarbeiten noch „Reste von Ornamenten und Personen der heiligen Familie" zu sehen (M.).

Tafel XIII (Feld XVI).

Die Himmelfahrt Mariae.

Höhe der Bildfläche 1,50 m. Breite 2,63 m.

Links oben Christus, welcher der emporschwebenden Maria die linke Hand entgegenstreckt. Zwischen ihnen fliegt unter der Gewölbespitze die Taube auf die Madonna herab. Im unteren Feld finden sich zwölf, meist bärtige Männer und der zerstörte Kopf eines dreizehnten. Christus in Rock und Mantel, der über der Brust von zwei Schließen zusammengehalten wird (darunter Reste eines Geschmeides), erhebt segnend die Rechte. Maria, im reichen, wallenden Mantel, auf der Brust mit einem Kettengehänge und anderem Zierrat geschmückt, erhebt die betend gefalteten Hände. Auf dem Haupte trägt sie eine prächtige Krone, unter welcher ein fein gefalteter Schleier hervorkommt. Von ihren Schläfen fallen zwei Zöpfe auf die Schultern herab. Die Füße der Gottesmutter werden hinter dem Rücken der unter ihr befindlichen langbärtigen Gestalt sichtbar. Eine Engelschar umgibt Christus und Maria.

Die in der Tiefe zurückgebliebenen Männer, die nur zum Teil die Hände im Gebet gefaltet zeigen, sind nicht, wie es bei den Angehörigen der Donatoren üblich ist, in Reihen geordnet. Keiner trägt ritterliches Kostüm, oder besondere Abzeichen. Zwei von ihnen sind bartlos, aber bestimmt männlichen Geschlechts. Zwei andere, im Hintergrund erscheinende Köpfe, welche ebenfalls bartlos sind, könnten Frauen darstellen. Die Deutung Gurlitts auf die zwölf Apostel ist demnach nicht sicher. Als Donator ist vielleicht der unter der schwebenden Madonna im Vordergrund sich zeigende, langbärtige Mann mit Kappe und Mantel zu betrachten. Sein Wappen konnte in dem nicht erhaltenen unteren Teile des Bildes angebracht gewesen sein.

Die Komposition ist von großer Schönheit in der Zeichnung und in der Anordnung der Figuren. Namentlich geben die Gegensätze in der Verteilung der Hauptfiguren und die freiere Rhythmik, die sich in der Raumvertiefung durch Zurücktreten Christi vor der im Vordergrund erscheinenden Maria und durch die seitliche Verschiebung der Adorantenschar unter dem Heiland äußert, dem Bilde eine starke Wirkung.

Moser, der das Bild irrtümlich als „Himmelfahrt Christi" bezeichnet, weist es der zweiten Periode zu und teilt als Befund der Herstellungsarbeiten mit: „die sehr entstellende Malerei der dritten Periode wurde zwar gänzlich beseitigt, doch war die alte Arbeit nicht vollständig aufzufinden. Unten Reste von Ornamenten und Halbfiguren der ersten Periode, mit einzelnen Zutaten der dritten. Die beiden Wappen sind völlig unkenntlich."

Tafel XIV (Feld XVII).
Die Darstellung im Tempel.

Höhe der Bildfläche 2,35 m, Breite 3,20 m.

In einer Halle von spätgothischer Form sitzt links Maria mit dem Kinde auf dem Schoß. Hinter ihr steht der Nährvater Joseph, vor ihr steht ein das Kind segnender, bärtiger Mann im langen Ärmelrock und spitzer Mütze, deren Kappen vorn und hinten emporgeschlagen sind (Simeon?). Zur Linken der Maria ein Knabe (oder Mädchen?), mit erhobener Rechten ein Weihrauchgefäß schwingend, während er mit der Linken einen Pokal auf einen Tisch (Altar?) setzt, auf welchem schon zwei andere kirchliche Gefäße aufgestellt sind. Im Hintergrund stehen von links nach rechts der unbärtige Johannes (?), dann Mutter Anna im Heiligenschein, beide nach rechts blickend. Auf der anderen Seite, links neben dem segnenden Simeon, steht, auf Maria herabschauend, mit etwas vorgeneigtem Kopf ein Erzbischof, in der linken Hand ein aufgeschlagenes Buch, aus dem er Gebete vorliest. Die Madonnengruppe ist ähnlich derjenigen des Bildes der Anbetung der heiligen drei Könige (Taf. XV), das Christkind gleicht in Haltung und Ausstattung auch demjenigen in dem Bilde der Maria mit dem großen Wappen (Tafel VIII). Maria trägt wieder lange Zöpfe und volles, auf den Nacken herabfallendes Haar, an der Seite die an Ketten hängende, reich verzierte Tasche. Auch Josephs Kopf ist ersichtlich demjenigen der Figur in dem Bilde der Anbetung der Könige (Tafel XV) verwandt. Doch sind die Attribute vertauscht, der Lilienstab wird mit der Rechten, das Beil mit der Linken gehalten. An der Hüfte hängt ihm ein mit Schellen besetzter, runder Beutel.

Rechts unten fehlt ein großes Stück des Bildes, in welchem der zweite Donator und sein Wappen vorhanden gewesen sein muß. Links ist der erste erhalten, kniend, im Kostüm den Rittern auf Tafel VIII und XV ähnlich. Das Wappen ist halb zerstört, das Schildzeichen unkenntlich.

Tafel XV (Feld XVIII)
Die Anbetung der heiligen drei Könige.

Höhe der Bildfläche 2,35 m, Breite 3,20 m.

Nach der, auch unserer Tafel zugrunde liegenden Pause facsimiliert bei Gurlitt. Beschreibende Darstellung, Tafel XXXI.

Links sitzt die heilige Familie, von rechts kommen die heiligen drei Könige, ihre Geschenke darzubringen. Am Rand die Donatoren mit ihren Wappen.

Wiederum erfüllen die stehenden Figuren fast die Höhe des Bildes. Ungemein wirksam ist die sich kreuzende Diagonale der Köpfe der Könige und der ihnen gegenüber aus der Höhe herabschwebenden Engelschaar mit dem Durchblick auf die in ferner Landschaft haltenden Kamele.

Maria, mit Schleier auf dem Haupt und geränderter Glorie, an der Seite die mit Ketten und Scheiben geschmückte Tasche, sitzt auf einem Throne, dessen Armlehne vorn von einer gedrehten Säule gestützt wird, und hält das bekleidete Christkind (reich verzierte Glorie) auf dem Schoße. Dieses erhebt segnend die Rechte und greift mit der Linken nach dem mit Geschmeide gefüllten Pokal, den der kniende König ihm darreicht. Hinter Maria sitzt auf einem Throne von romanischen Formen mit Rückenlehne der Nährvater Joseph. Er trägt an der rechten Seite einen Dolch am Wehrgehänge, faßt mit der Rechten sein Beil und hält in der Linken den Lilienzweig. Ein Tuch bedeckt sein Haupt, ein Mantel seine Schultern. Die drei Könige tragen kostbare Kronen, nach orientalischer Sitte Nackenschleier und unter den Talaren Schuppenkleider, welche bei den beiden stehenden Königen eng anliegend die Beine bedecken. Der mittelste von ihnen ist mit Ketten und Medaillen behängt, erhebt mit der Rechten einen Pokal und legt die Linke auf sein Schwert. Auch der dritte, der durch Stumpfnase und wulstige Lippen als Neger charakterisiert wird, bringt einen Becher als Geschenk dar.

Wenn man rechts zwischen Joseph und Maria und links hinter dem Negerkönig die Reste von Säulen mit gothisierenden Kapitälen und darüber ansetzenden Spitzbögen sich vervollständigt, und die Stufen zwischen dem Christkind und dem knienden Könige in das Architekturbild aufnimmt, erkennt man, daß der Vorgang im Innern einer großen Halle vor sich geht. Die über der Madonna heranfliegende Engelschaar ist noch im Freien zu denken, ganz in der Ferne die Karawane sichtbar, mit welcher die drei Könige herangekommen sind. Der kontrastreiche Aufbau der Gruppe und die perspektivische Wirkung des Bildes, in welchem die Raumtiefe mit den einfachsten Mitteln erreicht ist, lassen auf einen hochbegabten Meister schließen.

Rechts unten ist das Wappen des Geschlechtes derer von Schönberg (mit nach links schreitendem Löwen) angebracht. Darüber die drei Donatoren, ein Ritter, sein Weib und ein vom Restaurator sehr entstelltes Mitglied seiner Familie.

Gerade bei diesem Bilde läßt sich die Zuverlässigkeit der Beobachtungen Mosers als sehr zweifelhaft erkennen. Seiner Angabe nach konnten die künstlerischen Zutaten aus dem sechzehnten Jahrhundert sämtlich, mit Ausnahme eines Teiles der Gestalt Josephs entfernt werden. Alles übrige gehöre der zweiten Malperiode (um 1385) an. Aber gerade in der Figur Josephs ist kaum etwas zu finden, was nicht zu dem übrigen Bilde paßt. Ob die Donatoren älterer Bestandteil (wie Kurzwelly vermutet) oder gleichzeitig entstanden sind, mag fraglich sein. Bedenkt man aber, daß ohne sie in dem Bilde eine Lücke entstehen würde, so wird man zu der Vermutung gedrängt, daß sie zu der vorliegenden Komposition gehören.

Tafel XVI (Feld I).

Der englische Gruß.

Höhe der erhaltenen Bildfläche 2,50 m. Breite 3,05 m.

Anbetung der Maria durch Engelscharen, welche den größten Teil des Bildes erfüllen. Einige größere Lücken verhindern den Zusammenhang der Komposition zu erkennen.

Am unteren Rand des übriggebliebenen Teiles des Bildes, von dem die Spitze und unterwärts etwa ein Drittel verloren gegangen ist, sieht man Reste der sitzenden Madonna, Stücke von ihrer prächtigen Krone, von den auf die rechte Brust niederfallenden Locken, und von dem geränderten Heiligenschein, der Kopf und Krone umgibt. Etwas mehr ist erhalten von dem in ihrem Schoß sitzenden Kinde, welches sie mit beiden Händen um die Hüfte gefaßt hält. Den Kopf des Christkindes umgibt eine mit kleinen Kreisen und Ornamentstücken ausgefüllte Glorie. Das göttliche Kind legt die linke Hand auf die Brust der Mutter und erhebt segnend die Rechte.

Gurlitt glaubte in den untersten, seitlich von der Madonnengruppe sichtbaren Figuren die Kinder der Donatoren zu erkennen, während diese selbst nicht mehr erhalten seien. Ich sehe nur Engelsgestalten und Teile von solchen. Und zwar sind — wenn die letzten Restauratoren nicht durch unklare Linien zu falschen Ergänzungen verleitet worden sind — einige Figuren und Figurenteile offenbar nicht zu dem Bilde gehörig, dessen Mittelpunkt die Madonnengruppe bildete. So zeigen sich über der Marienglorie Köpfe und Hände, die nicht zu einander passen.

Moser ist der Ansicht, daß bei der ersten Anlage des Kreuzganges hier ein offener Bogen gewesen sei. Er sagt: „als zunächst dem Eingang befindlich, mag dieses Gemälde durch den Einfluß der Witterung schon 1515 so beschädigt gewesen sein, daß man keine Restauration versuchte. Auch jetzt konnte man nur einen Teil der Figuren, und auch diese nur in Konturen herstellen".
Auf unserer Tafel sind in der rechten unteren Ecke Proben der Deckenornamente zusammengestellt.

Tafel XVII.

Fragment von einem Stammbaum heiliger Frauen.

Küchenbild und Ornamentſtück.

1. Stammbaum mit heiligen Frauen.

Höhe der gezeichneten Bildfläche 1,13 m. Breite 1,58 m.

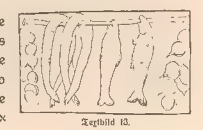
Links ragt aus einem Rankenwerk mit eingerollten Blättern, deren Zuſammenhang nicht deutlich iſt, die nach links gewendete Halbfigur einer heiligen Frau hervor, bekleidet mit einem auf der rechten Schulter geſpangten Mantel, mit Geſchmeide auf der Bruſt, einem Schleier auf dem Haupte, den Krummſtab in der Rechten, die linke Hand auf ein Spruchband legend, welches eine vielzeilige, unleſerliche Inſchrift enthält. Dicht an ihrer linken Schulter beginnt eine Gruppe von vier nach der entgegengeſetzten Seite gewendeten Frauen, jede mit einem runden Heiligenſchein, wie er auch der erſtbeſchriebenen gegeben iſt. Die letzten vier Halbfiguren ſind ſämtlich kleiner von Geſtalt, haben den Mantel über den Kopf gezogen und neben oder über ſich frei flatternde Spruchbänder. Nur die in der rechten unteren Ecke der Pauſe ſichtbare Heilige faßt das Spruchband mit beiden Händen. Eine andere erhebt geſtikulierend die Linke, eine dritte faltet betend die Hände. Auf den kleineren Spruchbändern hat ſich kein Inſchriftenreſt erhalten.
Das Übergreifen des Rankenwerks über den Heiligenſchein der großen Figur führt ebenſo, wie das Zuſammenſtoßen dieſer und der benachbarten Wandfigur auf die Vermutung, daß ein älteres Bild mit einem jüngeren kontaminiert iſt. Daraus würde ſich auch erklären, daß die Buchſtabenreſte der großen Inſchrift ſich nicht der Bewegung des Spruchbandes anſchließen, ſowie daß unterhalb des großen Bandes ein kleineres zum Vorſchein kommt.
Die Stelle dieſes Bildreſtes iſt nicht überliefert. Man hat wohl an Feld IX zu denken, wo unterhalb des Gewölbebildes der Maria mit dem großen Wappen (Taf. VIII) ſich nach Moſer „Bildniſſe von Heiligen auf Blumendolden“ befanden, die er der zweiten Periode zuſchreibt. Gurlitt (p. 231) beſchreibt die Reſte als „heilige Nonnen auf Blumendolden um zerſtörte Inſchriften herum.“ Es kann aber auch Feld XI in Frage kommen, wo unterhalb des Gewölbebildes der Anbetung der Hirten (Taf. X) ſich „Fragmente vom Stammbaum der Maria aus der zweiten Periode“ erhalten hatten (Moſer), ja auch an Feld XII mit dem oberen Bilde der Verkündigung (Taf. XII) kann man denken. Hier nennt Moſer als Malereien im unteren Feldteile „Reſte von Ornamenten und Perſonen der heiligen Familie“. Gurlitts Angabe (p. 234), daß ſich in Feld XXVIII am Weſtende des Ganges, dem erſten Feld gegenüber, der ſehr zerſtörte Stammbaum Chriſti befunden habe, wovon die Pauſen noch einige Reſte zeigten, beruht auf Irrtum. Vergl. den letzten Abſchnitt „Bemerkungen über die Reihenfolge der Bilder“.

2. Spruchband (Breite 0,93 m) mit der Inſchrift:

Soli deo honor et gloria.

Dieſe Inſchrift befand ſich über dem Mittelbild des Dominikanerſtammbaumes im Gewölbe des ſechſten Feldes.

3. und 4. Bilder mit Fiſchen.

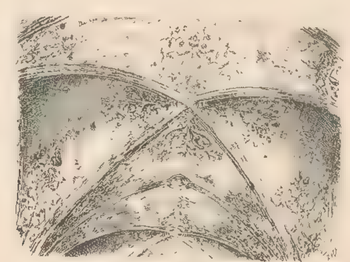


Textbild 13.

Das Querbild (Breite 0,50 m) zeigt auf einer Stange hängend zwei Aale, zwei Heringe und beiderſeits geflochtene Reihen von Zwiebeln. Dabei war in die Blätterornamentik des Gewölbes das Bild eines durch die Ranken hindurchſchwimmenden Hechtes gemalt. Beide Bilder befanden ſich an der Decke über dem Eingang zur Küche im zehnten Felde, oberhalb des Bildes (Taf. X) „Mariae Verlobung“. Es iſt ein humoriſtiſcher Hinweis auf die Faſtenſpeiſe der Mönche.

5. Ornamentales Zwickelbild.

Offenbar aus derselben Periode, in welcher der Dominikanerstammbaum entstanden ist. Vergl. zwei andere Stücke neben dem Bilde der Maria mit dem großen Wappen auf Tafel VIII (Feld IX). Von dem Reichtum dieses Deckenschmucks gibt Textbild 14 (nach Gurlitt, Beschreibende Darstellung Fig. 167, p. 224) eine Vorstellung.



Textbild 14. Die Gewölbedekoration des Kreuzganges.

Bemerkungen über die Reihenfolge der Bilder und die Bildergruppen.

Wäre bei dem Abbruch des Kreuzganges Zeit genug zu einer sachverständigen Untersuchung der an vielen Stellen hervortretenden Spuren von Um- und Anbauten geblieben, so würde die Bestimmung der Bauepochen weniger unsicher sein, als es gegenwärtig der Fall ist, und es würde dann auch die Ermittelung der Entstehungszeiten der einzelnen Bildergruppen auf festerem Boden ruhen. Wieviel wir aus den erhaltenen Originalen durch vorsichtige Prüfung der Malschichten noch lernen können, wird von der Geschicklichkeit des Aufdeckens, nicht des abermaligen Restaurierens abhängen. Ohne solche Hilfsmittel heranzuziehen, wäre es nutzlos, die bisherigen Vermutungen durch neue zu vermehren.

Nur einer Aufgabe dürfen wir uns zum Schluß nicht entziehen: Die Reihenfolge der Bilder nochmals aufzuführen und ihre Verteilung innerhalb des Kreuzganges durch einen Grundriß zu erläutern. Es werden bei dieser Übersicht sich die Angaben einfügen lassen, welche der an den Mothesschen Herstellungsarbeiten beteiligte Augenzeuge Moser über die geringeren, nicht in Durchzeichnungen festgehaltenen Bilderreste mitteilt. Aus diesen in Mosers Schrift (Das Leipziger Dominikanerkloster und seine Wandgemälde) enthaltenen Angaben läßt sich erst erkennen, wie umfänglich einst der Wandbilderschmuck des Kreuzganges gewesen ist.

Aus dem Grundriß in Textbild 15 ergibt sich ein Unterschied in den Gewölbebildungen des östlichen und westlichen Teiles des Kreuzganges. Die Malereien in den Bogenfeldern nehmen darauf keine Rücksicht. Sie gehen in geschlossener Folge vom 9. bis 13. und wiederum vom 16. bis zum 18. Felde vorwärts. Zwei verlorene Gemälde eingerechnet, bildeten Feld 9 bis 18 eine zusammenhängende Serie, und zwar entstanden doppelte Reihen dadurch, daß in den oberen Gewölbefeldern andere Darstellungen angebracht waren, als in den darunter liegenden Wandflächen.

Die oberen Halbbilder vom 9. bis 18. Felde zeigen eine gewisse Einheitlichkeit, einen eigenen, von den unteren Bildern abweichenden Stil. Was die am östlichen Ausgang sich gegenüber liegenden Felder XIV und XV betrifft, so wurden auf

ihnen bei den Aufdeckungsarbeiten keine Malereien gefunden. Gurlitt und Moser haben dafür besondere Erklärungen. Der erstere meint (p. 233), daß sie ohne Schmuck geblieben seien, weil sie erst nachträglich in den Kreuzgang eingezogen wurden. Mosers wahrscheinlichere Erklärung (p. 29) ist die, daß dieses Gewölbejoch samt dem Eingang 1547 bei der Belagerung Leipzigs durch Churfürst Johann Friedrich eingeschossen wurde. Er fügt ohne Begründung hinzu „damals waren die Gemälde schon übertüncht, und was sich hier befand, blieb bei der Wiederherstellung der Bögen und Gewölbe unbeachtet. Nicht unmöglich ist es, daß auch der Brand von 1503 hier Verheerungen anrichtete.“

Nach dem 18. Felde begann ein länglicher, gegen den Kreuzgang zu mit Fensterpfeilern geöffneter Hof. Auch an diesen, die Fenster stützenden Pfeilern sind Malereien angebracht gewesen, am östlichen Anfang ein Bild „Der Sündenfall“, an den Pfeilern Halbfiguren von Heiligen und Ornamente (Kurzwelly), an den westlichen drei Pfeilern ein Stammbaum Christi (Kurzwelly).

Moser berichtet etwas genauer, daß über der in den Hof führenden Türe „Reste von Ornamenten und am Pfeiler daneben ein Sündenfall aus der zweiten Periode, sehr zerstört, zu sehen war, ferner, daß die letzten drei Pfeiler Reste eines Stammbaumes zeigten, dessen Wurzel das Brustbild des Heilandes war. Dieser Stammbaum schien ihm der ersten Periode anzugehören und in der zweiten nicht überputzt, sondern nur restauriert worden zu sein. Die sämtlichen Malereien von der genannten Tür bis zum westlichen Eingang waren „wahrscheinlich wegen schon zu weit fortgeschrittener Zerstörung, in der dritten Periode garnicht mit übermalt worden“.

Es war also — wie wir jetzt erkennen — jeder verfügbare Raum der Nordseite des Kreuzganges mit Malereien ausgeschmückt gewesen, und erst recht waren die großen geschlossenen Flächen der Südseite für zusammenhängende Schildereien benutzt worden.

Die Erhaltung erwies sich bei der Aufdeckung als eine sehr ungleichmäßige. Einzelne Bilder konnten in größerem Umfange wiedergewonnen werden, andere waren bis auf einzelne Stücke verschwunden. Von diesen, inzwischen weiterem Verfall preisgegebenen Resten haben die Verfertiger der Pausen fast nichts mehr durchzeichnen können. Diese Lücken einigermaßen zu ergänzen, erlaubt uns der Bericht Mosers vom Jahre 1872. Er bezeugt, daß in folgenden Fällen unterhalb der besser erhaltenen Gewölbebilder besondere Darstellungen in Resten zu erkennen waren:

Feld IX (oben „Maria mit dem großen Wappen“) unten „Bildnisse von Heiligen auf Blumendolden“.

Feld X (oben „Verlobung Mariae“) unten Porträts von Priors mit unleserlichen Inschriften aus der zweiten Periode, mit Veränderungen und Zutaten der dritten, die nicht völlig entfernt werden konnten“.

Feld XI (oben die „Anbetung der Hirten“) unten „Fragmente vom Stammbaum der Maria aus der zweiten Periode“.

Feld XIII (oben „Die Verkündigung“) unten waren noch bei den Aufdeckungsarbeiten „Reste von Ornamenten und Personen der heiligen Familie“ zu sehen.

Feld XVI (oben „Himmelfahrt Mariae“) unten „Reste von Ornamenten und Halbfiguren der ersten Periode, mit einigen Zutaten der dritten“.

Feld XVII (oben „Die Darstellung im Tempel“) unten „Reste von Ornamenten“.

Es ist nach dieser und der zum Grundriß gegebenen Übersicht leicht zu erkennen, daß zwei Epochen der Ausmalung des Kreuzganges zu unterscheiden sind, die auch durch die an hervorragenden Stellen angebrachte Datierung gesichert werden. Die einen stammen aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, wobei wir voraussetzen, daß die ältere Jahreszahl des Katharinenbildes (1385) nach derjenigen des Kreuzigungsbildes (1486) zu korrigieren ist, da der umgekehrte Fall stilistische Bedenken hervorruft, und offenbar zwei aufeinanderfolgende Jahre 1485 und 1486 als Gemäldedaten gemeint sind.

Die anderen Gemälde stammen aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts und sind durch die Jahre 1515 und 1517 datiert. An eine ältere, vor das Ende des 15. Jahrhunderts fallende Bilderserie vermag ich nicht zu glauben, solange nicht die Originale darüber Sicherheit geben. Die jüngere Malperiode hat den Gemäldeschmuck über alle Felder und Flächen ausgedehnt, die Gewölbe und Pfeiler ausgemalt, überall Ornamente und Bilder angebracht und besonders an Stammbäumen ihre Freude gehabt.

Daß diese dekorationslustige Zeit auch im Übermalen älterer Bilder sich nicht genug tun konnte, bezeugen die letzten Restauratoren so oft und so bestimmt, daß wir daran wohl nicht zweifeln dürfen. Nur davon können mich auch die „Feststellungen“ Mosers nicht überzeugen, daß die Gemälde „enkaustische oder eingebrannte Wachsmalereien“ gewesen sein sollen. Vielleicht werden auch darüber die zu erhoffenden Untersuchungen der erhaltenen Originalstücke Aufklärung bringen.

Sondern wir die Bilder ihrem Inhalte und ihrem Stile nach, so sind deutlich zusammenhängende Gruppen von Wandbildern

erkennbar, die auch räumlichen Zusammenschluß haben. Ebenso wie die Schildereien der Katharina- und Barbaralegende auf einen und denselben Ton gestimmt sind, dem sich die Kreuzigung und der Dominikanerstammbaum als verwandte Akkorde anschließen, bilden die Kappengemälde vom IX. Felde an eine geschlossene Reihe. Es sind biblische Szenen aus dem Marienleben, in Umfang und Auffassung einander ähnlich und gegensätzlich zu einander geordnet: Die Anbetung der heiligen drei Könige wird konfrontiert mit der Anbetung der Hirten, die Verkündigung Mariae mit ihrer Himmelfahrt. Vielleicht dürfen die ausführenden Hände nicht auf zwei beschränkt werden. Gurlitt (Wandgemälde) glaubte drei verschiedene Maler unterscheiden zu können: den Schöpfer der Legendenbilder, denjenigen des Dominikanerstammbaumes und den Maler der Gewölbebilder von Feld X bis XIII und XVI bis XVIII, wobei er das neunte Feld einzurechnen vergaß. Ich meine, daß auch der Stammbaum der heiligen Frauen im achten Felde (Taf. VII) als Arbeit von besonderem, weniger reifem Charakter abzutrennen ist. Daß stilistische Unterschiede nicht auch zeitliche Abstände zu bedingen brauchen, daß bessere und geringere Gemälde gleichzeitig entstehen konnten, wenn etwa ein zugereister jüngerer oder begabterer Meister neben einem zum Kloster gehörenden älteren oder weniger begabten Maler tätig war, das wird keiner Erläuterung bedürfen. Cornelius Gurlitt hat in seinem Inventarwerk und in einem späteren Aufsatz darauf hingewiesen, daß in den Wandbildern oberdeutsche und italienische, ja auch niederländische Einflüsse erkennbar sind. Darauf näher einzugehen, liegt nicht im Plane dieser Publikation, welche in verhältnismäßig kurzer Zeit fertig gestellt werden mußte und nur beabsichtigt, einen halbvergessenen, mit den Erlebnissen unserer Universität so eng verknüpften Kunstschatz der Alma Mater Lipsiensis als Huldigung zu ihrem fünfhundertjährigen Jubiläum darzubringen.

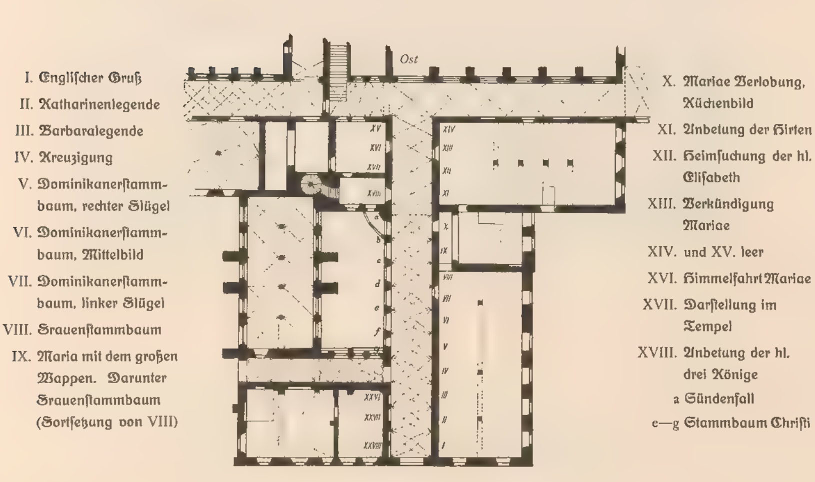


Abb. d. Grundriß des Klosterganges mit den Gemälden. (Nach Gurlitt.)

Inhaltsverzeichnis.

Abbildungen: a) Außenansicht des Mittelpaulinums, nach einem Aquarell im Rentamt der Universität. b und c) Zwei Innenansichten des Kreuzganges. d) Durchblick durch den Kreuzgang nach Osten. — b–d nach Gemälden des Herrn Eugen Urban, der gütigst die Einwilligung zur Veröffentlichung gegeben hat. Die Textbilder sind dem Werke von Corn. Gurlitt: Beschreibende Darstellung, entnommen. Ebenso der Grundriß auf Seite 29, in welchem die Anzahl der Gewölbejoche um eines vermehrt, der entsprechende Irrtum der Vorlage verbessert worden ist.

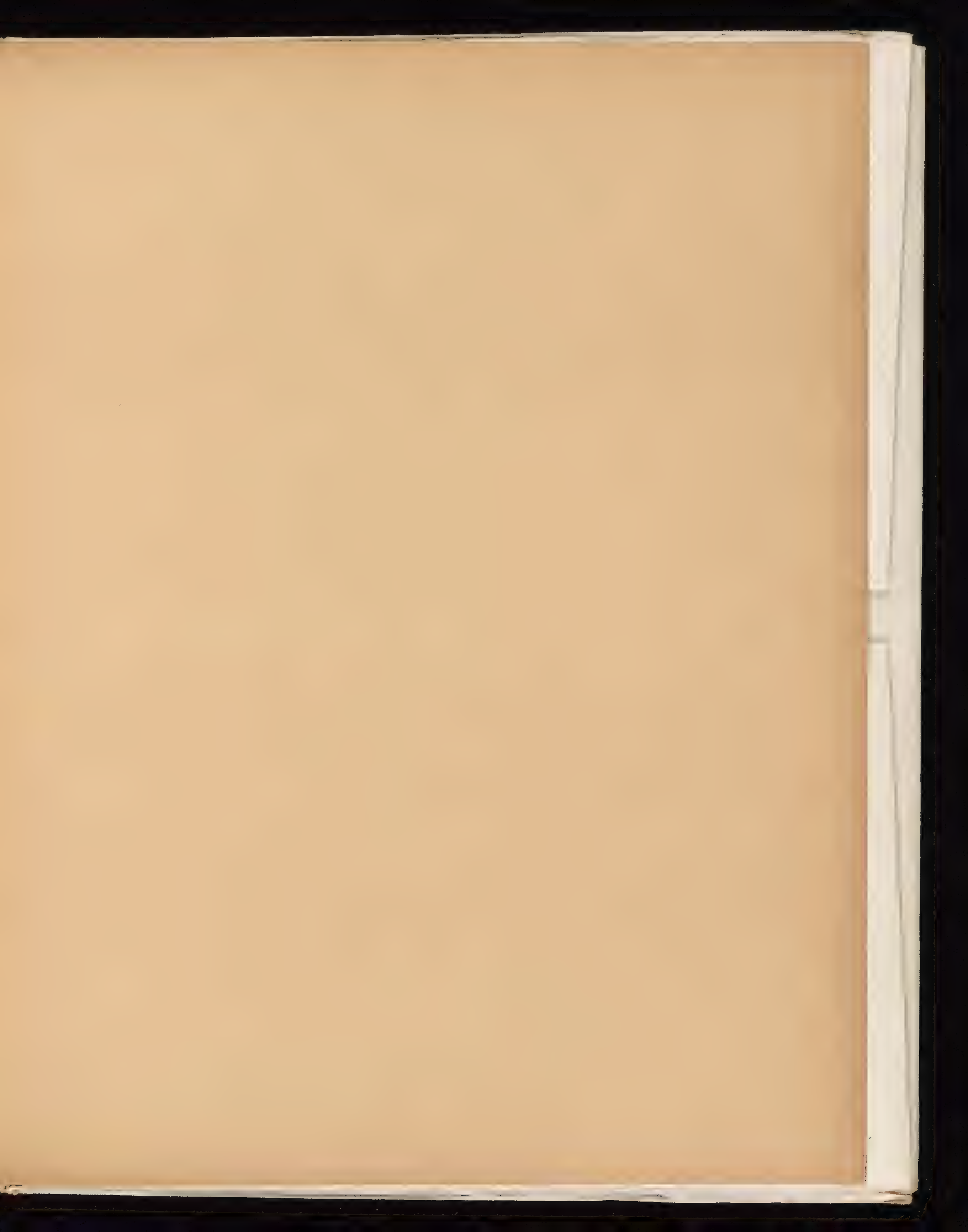


Abb. d Durchblick durch den Kreuzgang nach Osten.
Nach dem kurz vor dem Abbruch des Paulinums ausgeführten Gemälde von Eugen Urban in Leipzig.

An der Auffrischung und Instandsetzung der Wandbild-Copien waren beteiligt: Die Herren Maler Ernst Kraus und Wilhelm Loy, sowie Herr Buchbindermeister Katzsch.

Gemeinschaftliche Herstellung der Tafeln:
Meisenbach Riffarth & Co., Leipzig-R.
Sinsel & Co., G. m. b. H., Leipzig-Ötzsch.

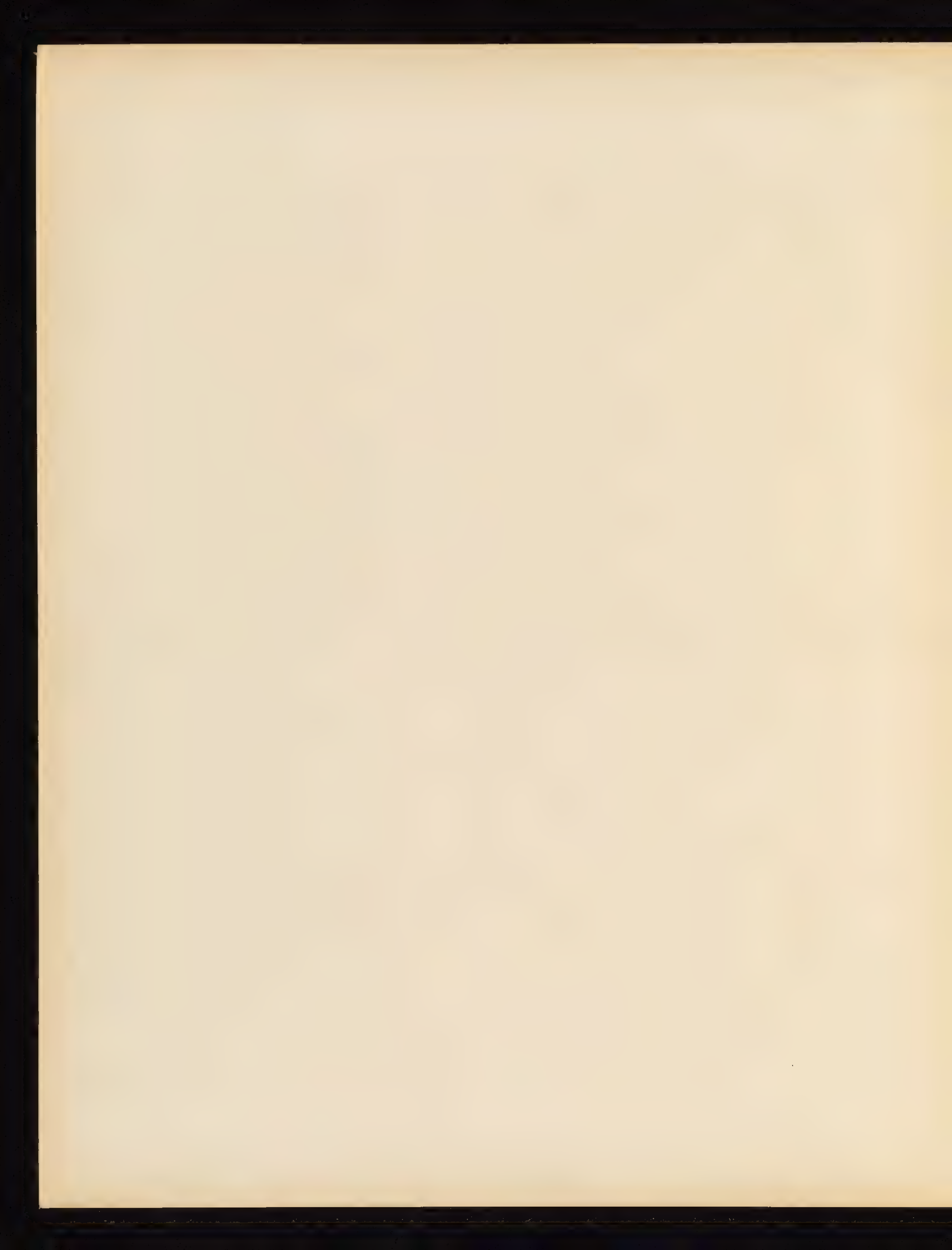
Buchtechnische und gesamte weitere Ausführung:
Meisenbach Riffarth & Co., Leipzig-R.







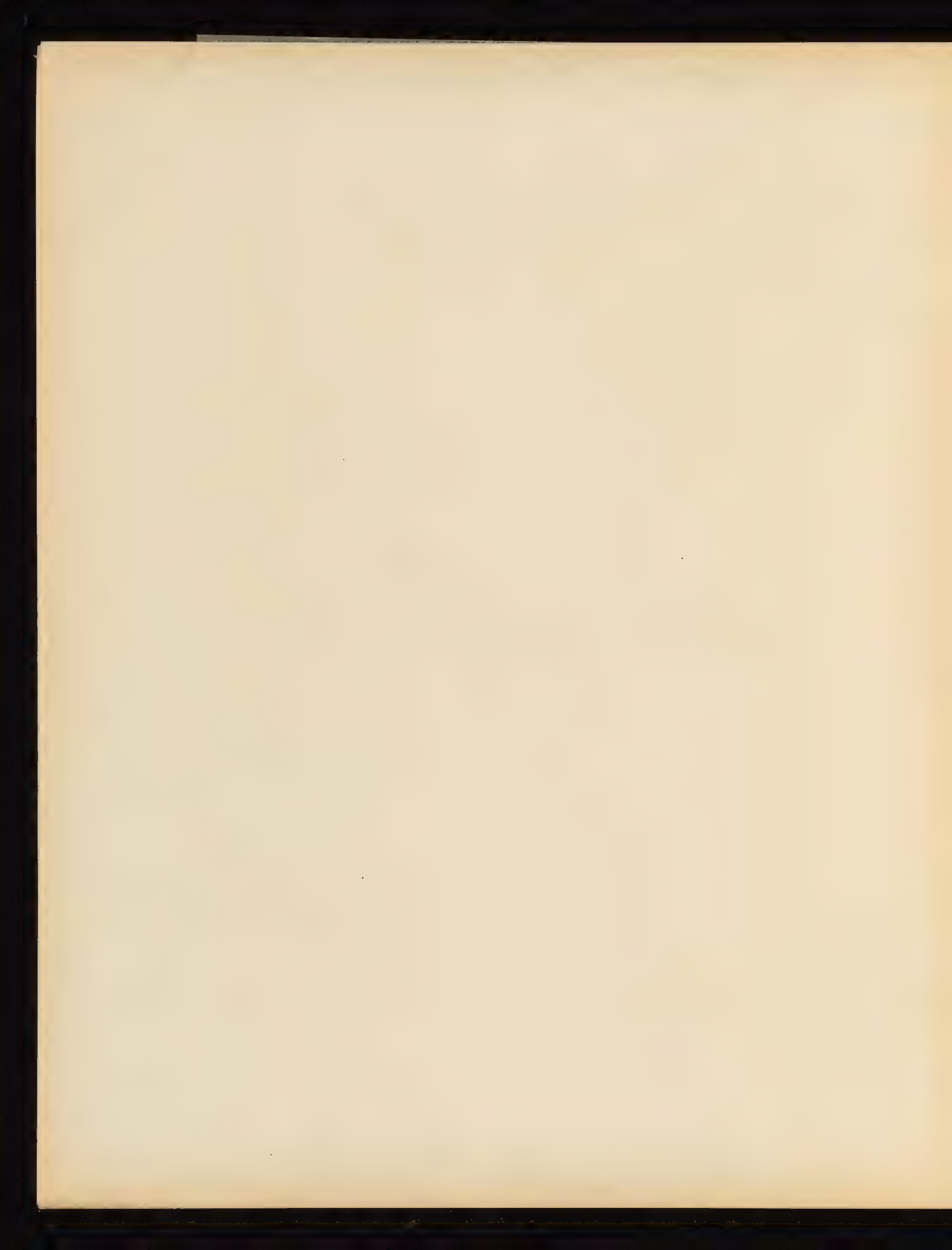
Die Legende der hl. Katharina von Alexandrien. TAFEL I.





Die Legende der hl. Barbara.

TAFEL II.





Die Verkundigung und die Kreuzigung.

TAFEL III.





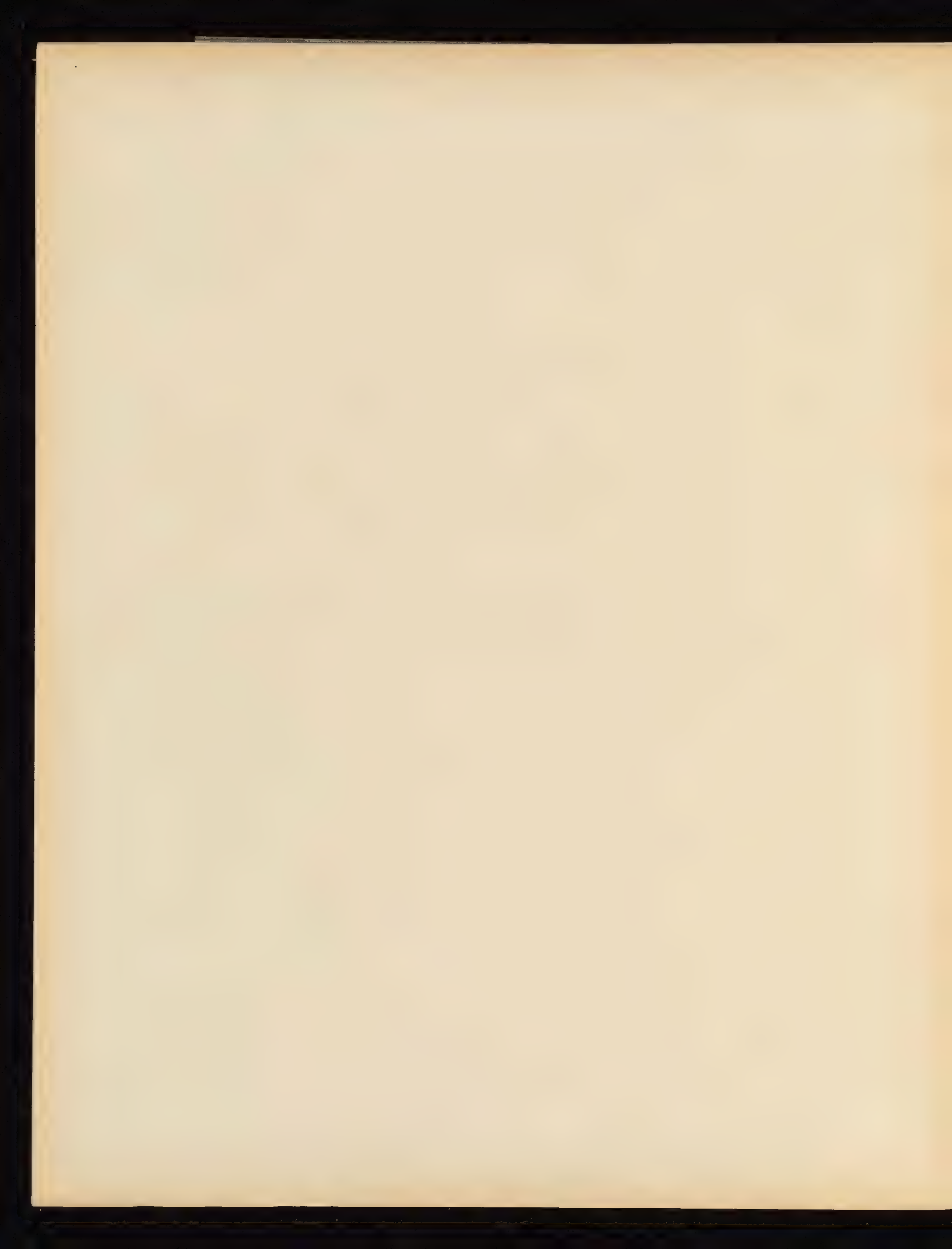
Der Stammbaum des Dominikanerordens, rechter Flügel. TAFEL IV.





Der Stammbaum des Dominikanerordens, Mittelbild.

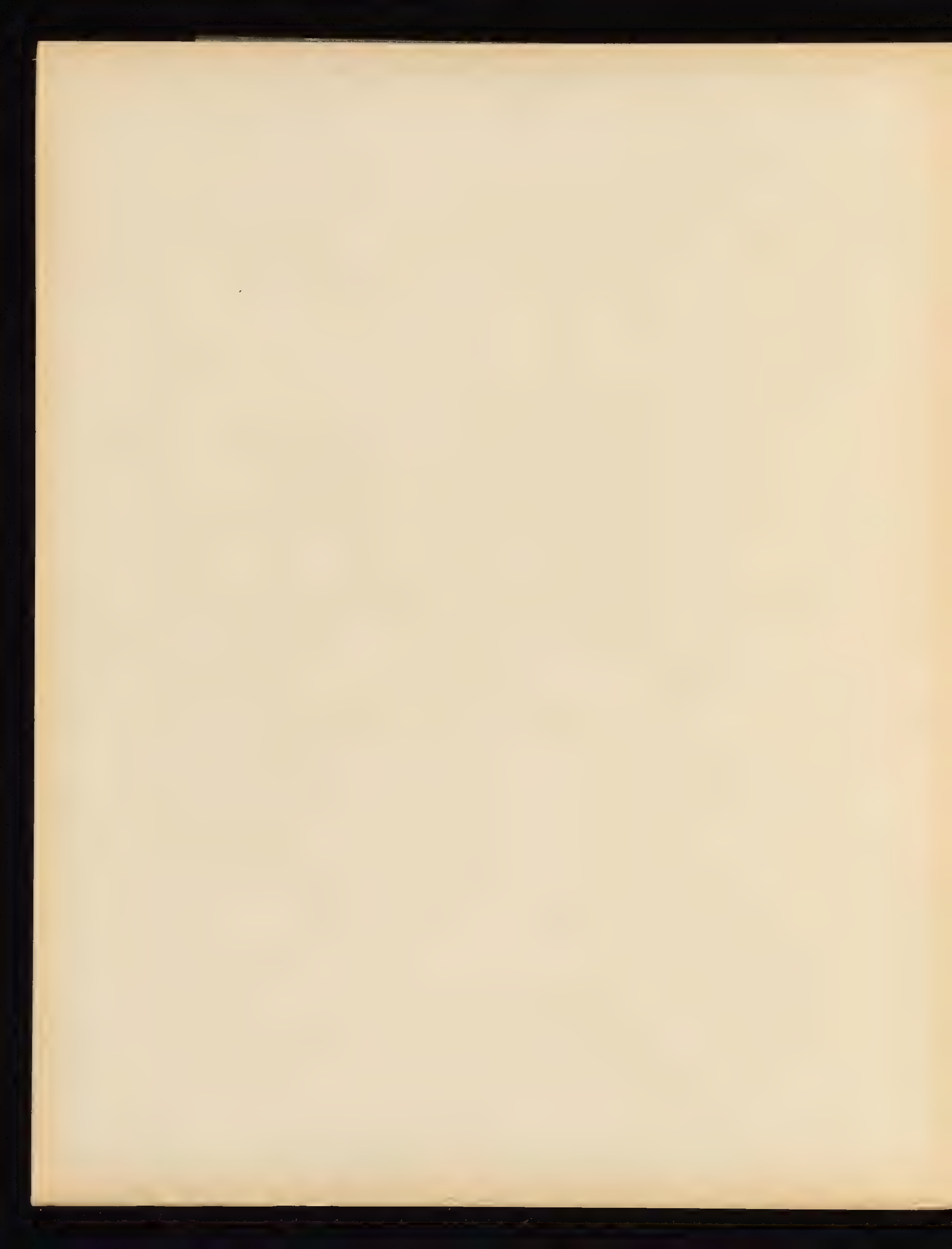
TAFEL V.

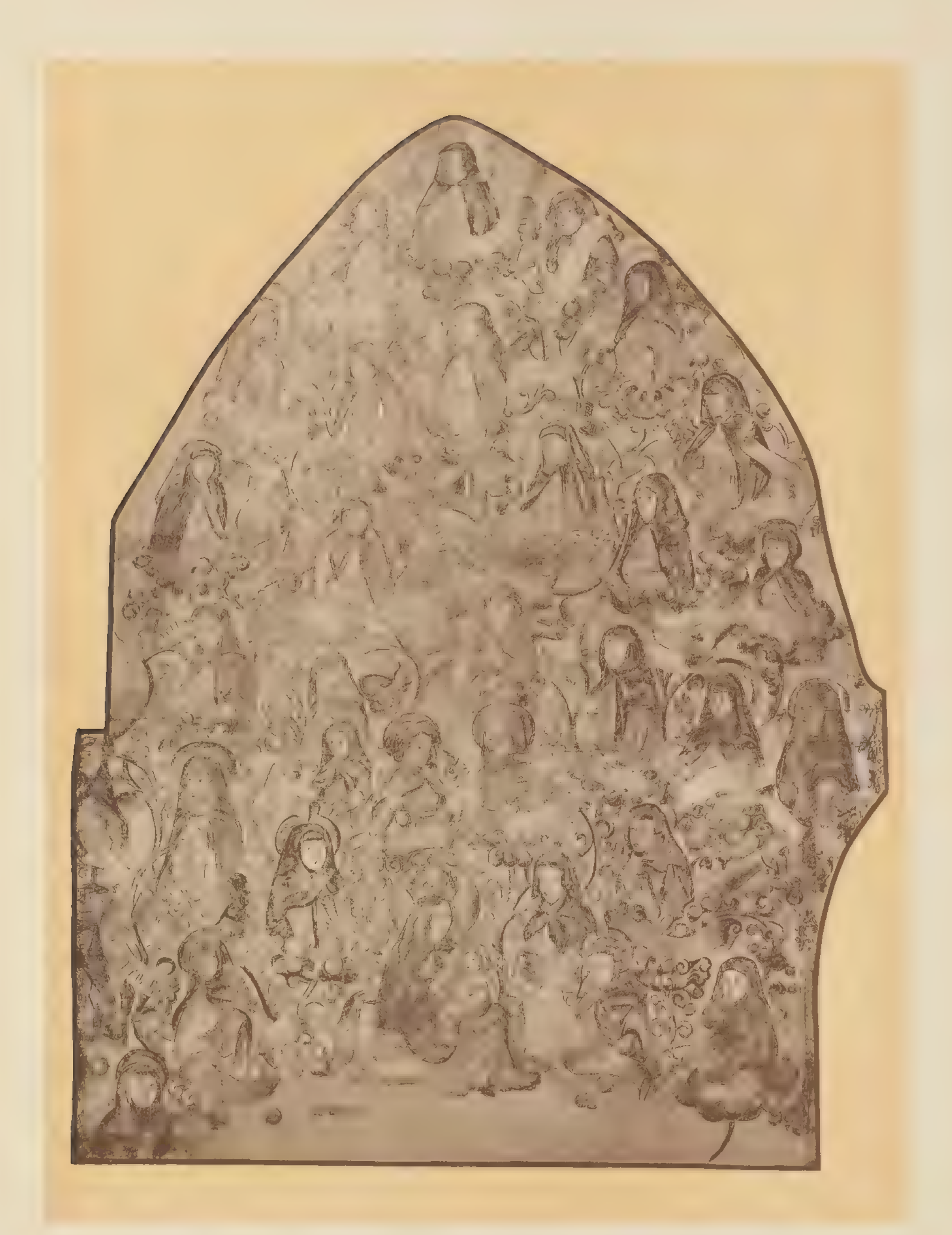




Der Stammbaum des Dominikanerordens, linker Flügel.

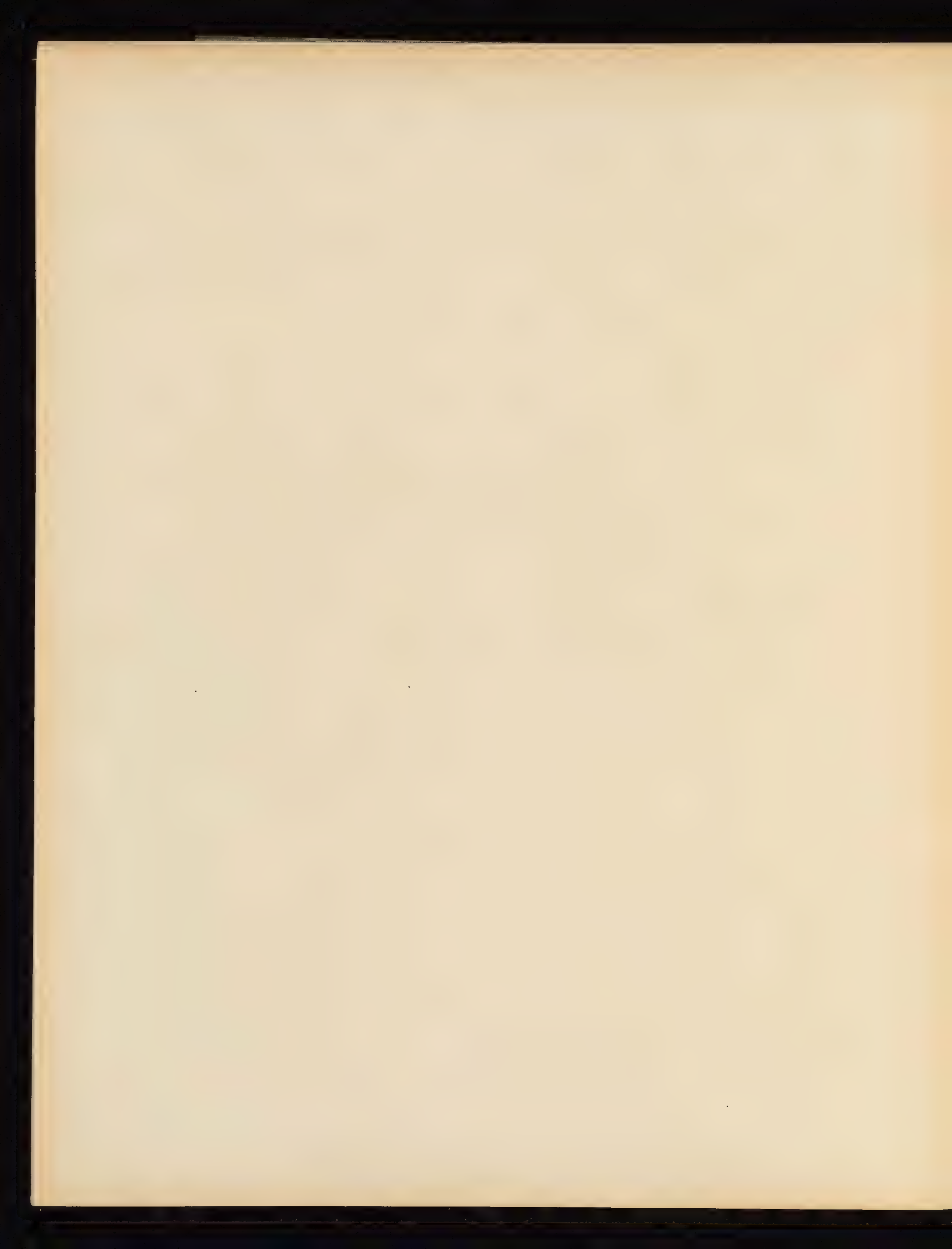
TAFEL VI.

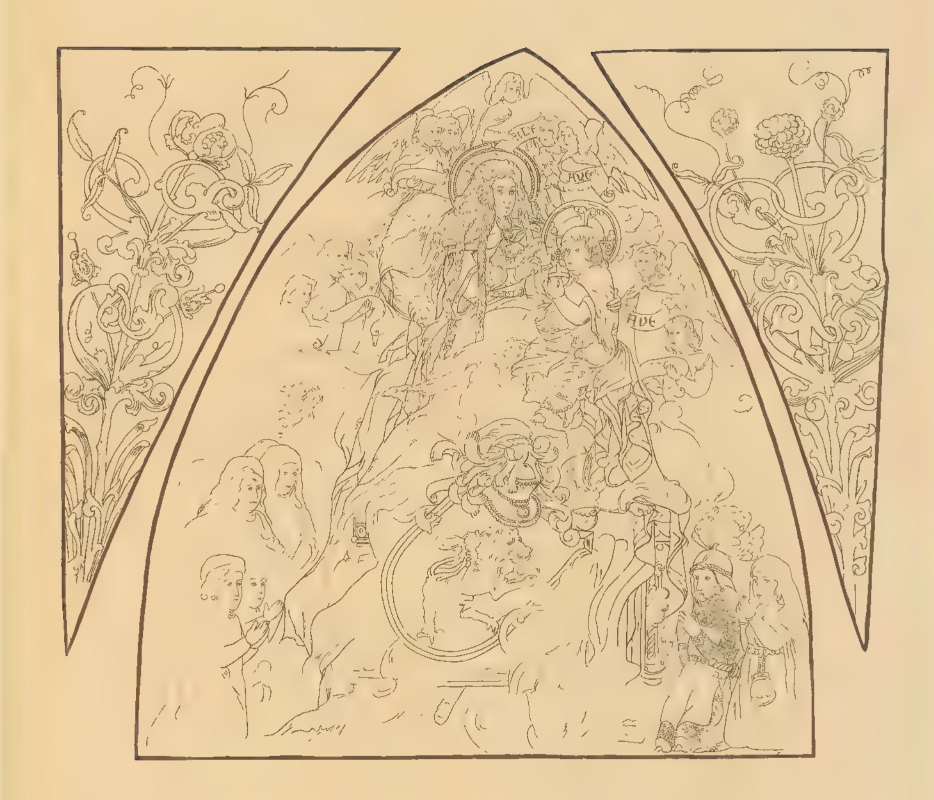




Stammbaum mit heiligen Frauen.

TAFEL VII.





Maria mit dem großen Wappen.

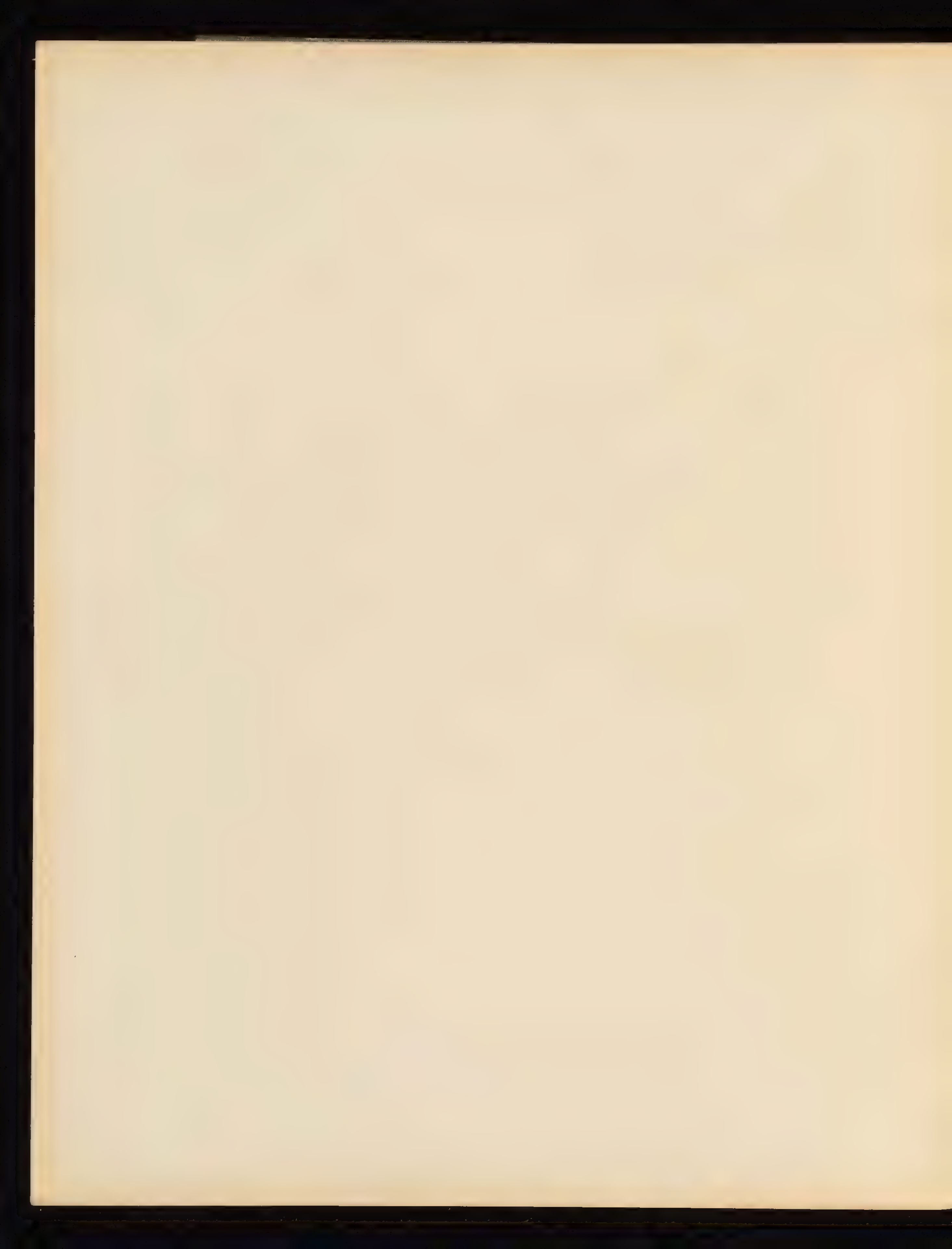
TAFEL VIII.





Die Verlobung Mariae.

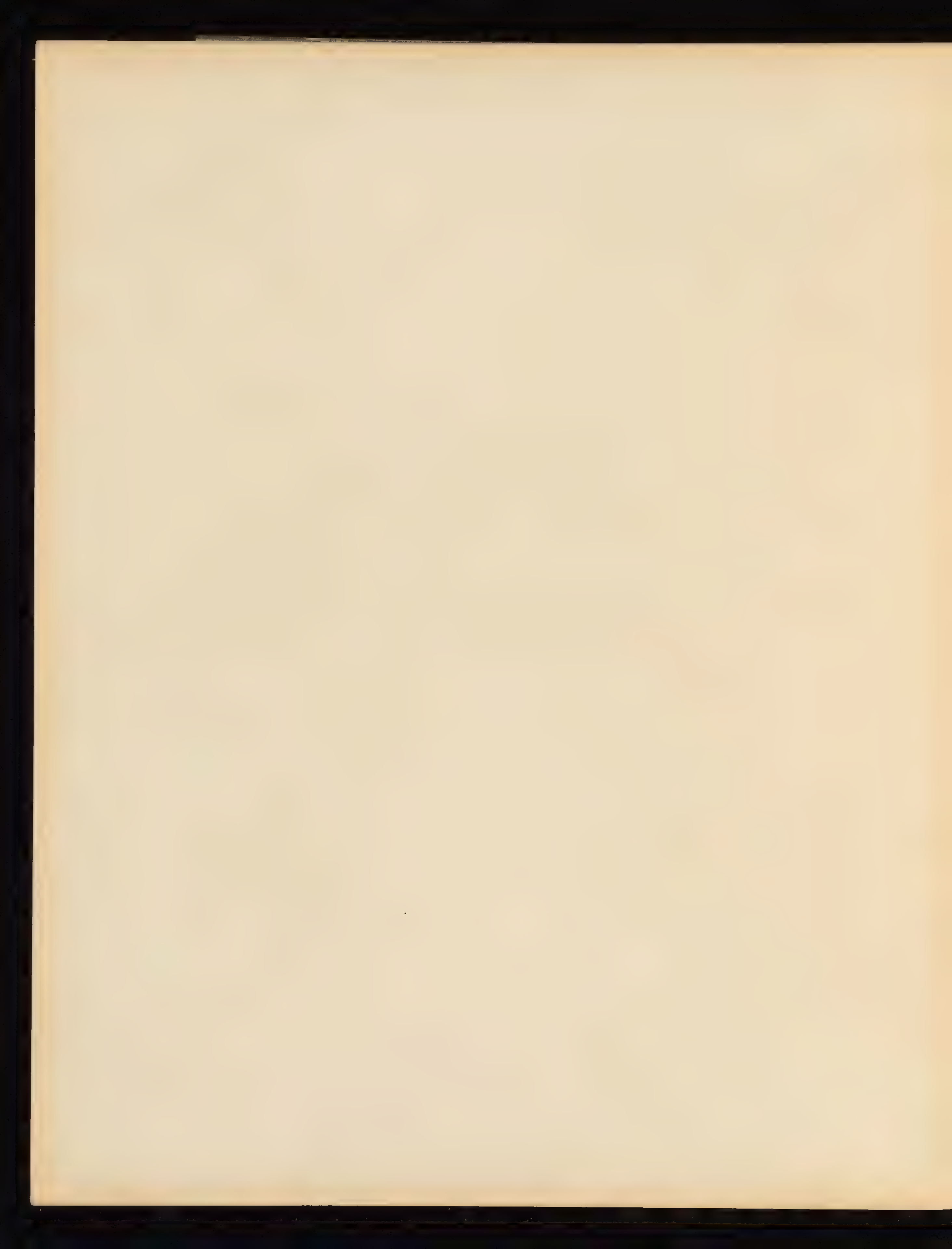
TAFEL IX.





Die Anbetung der Hirten.

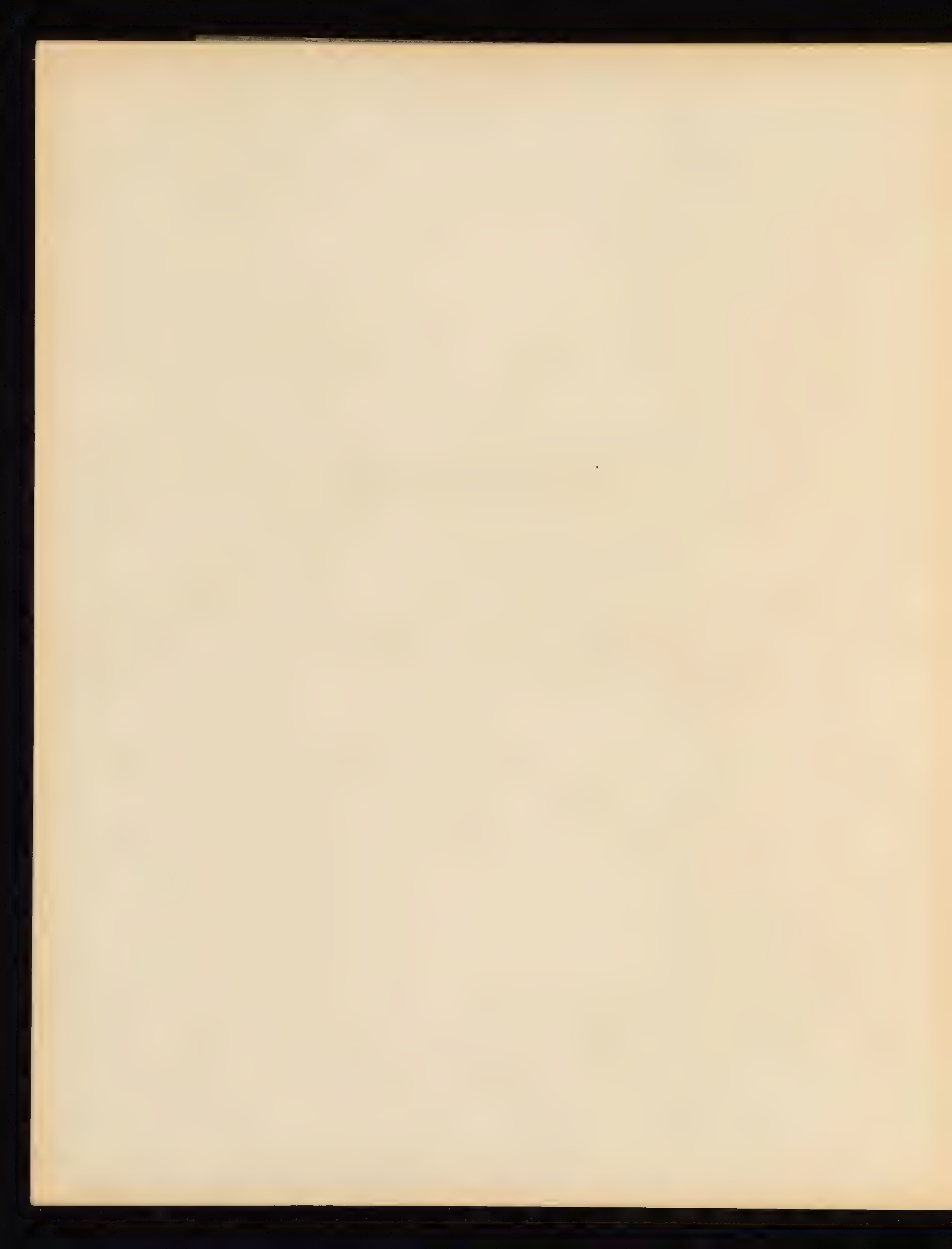
TAFEL X.





Die Heimsuchung der hl. Elisabeth.

TAFEL XI.





Die Verkündigung. TAFEL XII.





Die Himmelfahrt Mariae.

TAFEL XIII.





Die Darstellung im Tempel.

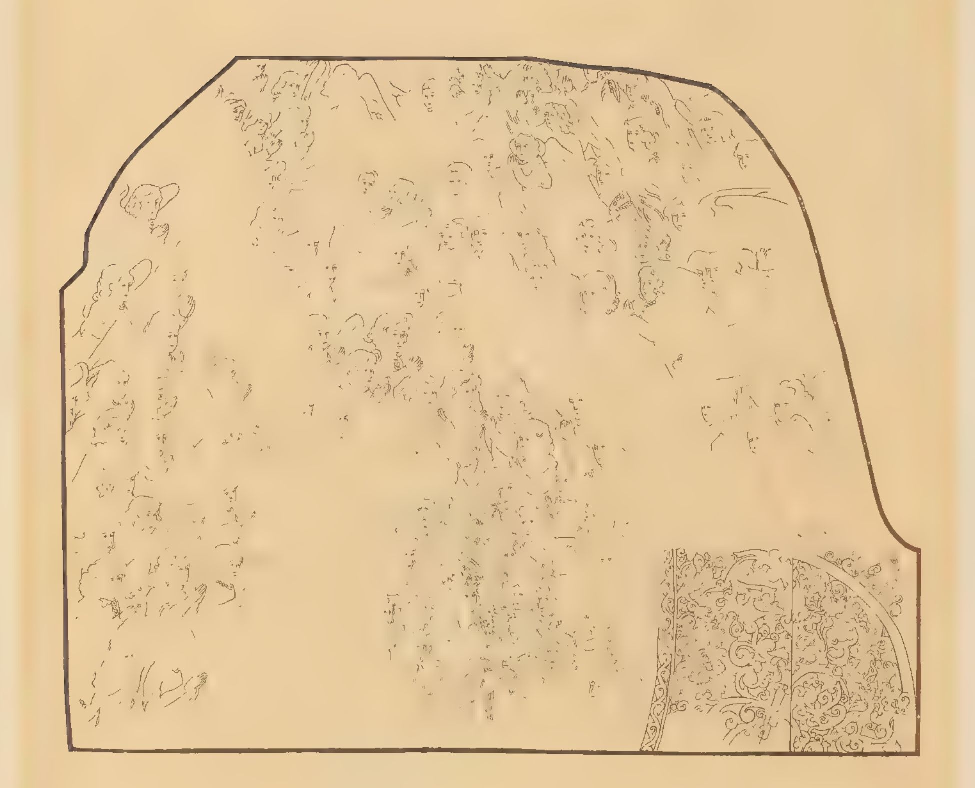
TAFEL XIV.





Die Anbetung der hl. drei Konige. TAFEL XV

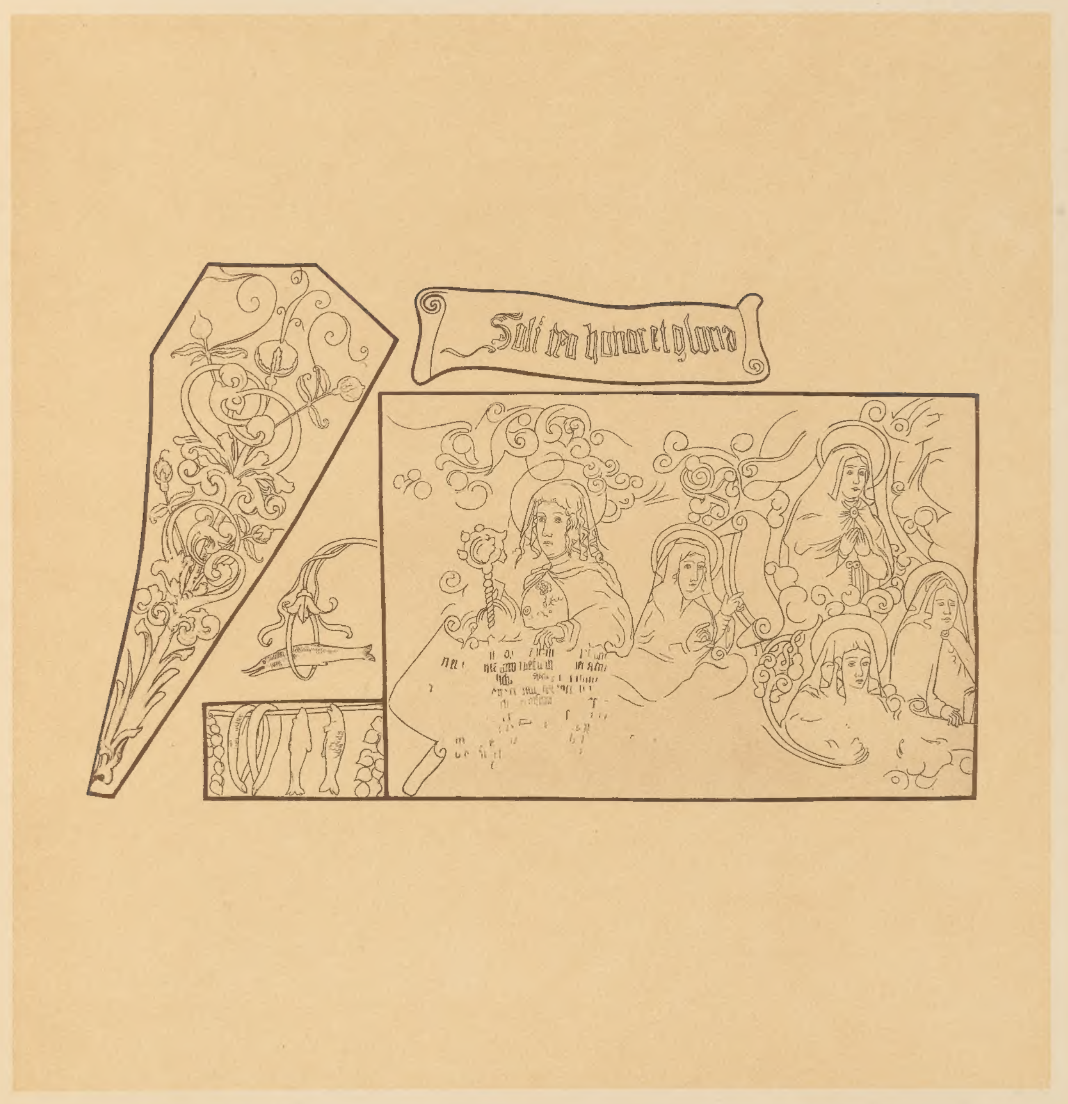




Der englische Gruß.

TAFEL XVI.





Fragment aus einem Stammbaum heiliger Frauen. Varia.

TAFEL XVII.



